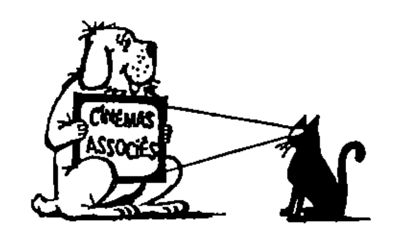
cahiers du CINEMA

Russie années vingt

numéro spécial 220-221 mai-juin 1970 12 francs



présentent bientôt à PARIS, aux

STUDIO LOGOS
STUDIO GIT-LE-CŒUR
LUXEMBOURG 1
LUXEMBOURG 2
LUXEMBOURG 3
RACINE

"HOLLYWOOD STORY"

des grands succès du cinéma américain, dont :

- **FORTY SECOND STREET (42e rue) de Lloyd Bacon et Busby Berkeley**
- **YOUNG MISTER LINCOLN de John Ford, avec Henry Fonda**
- **UNDER CAPRICORN (Les Amants du Capricorne) de Alfred Hitchcock, avec Ingrid Bergman**
- **HORSE FEATHERS (Plumes de cheval), avec les Marx Brothers**
- **IT'S A GIFT (Une riche affaire), avec Baby Le Roy**
- **UNCONQUERED de Cecil B. de Mille, avec Paulette Goddard et Gary Cooper**
- **SHANGHAI EXPRESS de Josef von Sternberg, avec Marlène Dietrich**
- **MOROCCO (Cœurs brûlés) de Josef von Sternberg, avec Marlène Dietrich et Gary Cooper**
- **GOLD-DIGGERS OF 1933 (Chercheuses d'or) de Mervyn Le Roy**
- **BEND OF THE RIVER (Les Affameurs) de Anthony Mann avec James Stewart et Rock Hudson**
- **THE PRISONER OF SHARK ISLAND de John Ford, avec Warner Baxter et Gloria Stuart**
- **THE KILLERS (Les Tueurs) de Robert Siodmak, avec Ava Gardner et Burt Lancaster**
- **ANIMAL CRACKERS, avec les Marx Brothers**

Russie années vingt (1)

Nous avions annoncé, en publiant le premier texte d'Eisenstein dans notre numéro 209, une « série de tentatives d'interrogation des textes, visant à les replacer dans leur contexte historique (politique, culturel) et à les actualiser dans une problématique théorique, aussi bien cinématographique qu'extra-cinématographique ». Et si, de fait, à plusieurs reprises déjà, encore que jamais de façon systématique, nous avons discuté et explicité certaines des positions théoriques d'Eisenstein, nous avions conçu depuis longtemps le projet du numéro que nous publions aujourd'hui. Projet qui, à se centrer autour du nom d'Eisenstein, devait à l'évidence « croiser » la plupart des « courants » (ou en tout cas, un certain nombre de séries) constitutifs des « années 20 » en Russie — mais qui, pour combattre, par conséquent, une mythification abusive et fréquente de la figure d'Eisenstein (mythe du « génie solitaire », qu'accrédite précisément la multiplicité des pratiques qu'il a exercées — cf. l'assimilation, souvent opérée, avec Léonard), n'en risquait pas moins une autre erreur théorique, de **totalisation**, à vouloir rendre compte d'une « époque » à travers les seules pratiques liées au cinéma. Il était donc indispensable d'expliciter, également et indépendamment, chacune des séries rencontrées, quitte à signaler chaque fois que possible les points de recoupement, zones de recouvrement, et surtout, à l'inverse, les points de friction et de divergence, donnant ainsi, d'emblée et volontairement, à cet ensemble de textes une structure étoilée et centrifuge, seule susceptible de rendre compte des différences (là où un recentrement forcément artificiel et après coup entraînerait des assimilations indues, puisque, notamment, il est courant que le même mot, saisi dans des problématiques différentes, ne recouvre pas le même concept : cf. la polémique à l'œuvre dans les textes de Vertov et d'Eisenstein).

Par ailleurs, même à étudier de près chacune de ces séries, nous ne nous dissimulions pas un autre danger : celui de surestimer, ou de mal estimer, l'effet de « coupure » apparent lié à toute avant-garde, et par conséquent de revaloriser après coup, systématiquement, toutes ces avant-gardes, sans tenir compte réel ni de leur situation dans l'histoire, ni de leur degré de rigueur théorique.

Conscients des déterminations complexes et hétérogènes qui ont joué sur le développement inégal des diverses séries, nous avons donc voulu d'abord, plutôt que les masquer, marquer cette hétérogénéité et cette complexité : les textes « critiques » publiés (ceux de B. Eisenschitz ou de J. Narboni comme ceux de Georges Sadoul et de Viatcheslav Ivanov), sont donc à lire, non comme le « ciment » ou le « liant » de ce numéro, mais bien plutôt comme des postes d'aiguillage, accusant les divergences plus qu'ils ne cherchent des semblants d'unités, et assurant plus volontiers des fonctions de répartition et de désintrication (voire d'ouverture de pistes), que d'amalgame ou d'assemblage.

Pour ce qui est de la publication même de textes des années 20, notre démarche répond à une double préoccupation : d'une part, en un geste purement « archéologique » et non normatif, permettre l'accès à des textes souvent cités, certains célèbres, mais presque tous introuvables en français, et simultanément, y distinguer tout ce par quoi ces textes, parfois, sont déjà notre passé immédiat, de ce en quoi ils sont **encore** notre présent. C'est aussi dans cette perspective qu'il convient de lire les textes d'Eisenschitz, Narboni, Ivanov, Sadoul, Zorkaïa.

Quant aux raisons mêmes qui nous ont fait choisir tel ou tel texte, nous les croyons assez évidentes : un entretien avec Lev Koulechov, premier cinéaste russe à exercer sur sa pratique une réflexion théorique, six textes de Vertov, échelonnés de son premier manifeste, en 1922, à un texte de 1929 sur le cinéma parlant, un texte essentiel d'Eisenstein sur la pratique matérialiste du film, représentent effectivement les points de condensation les plus importants de ce qu'était alors la pratique théorique spécifique du cinéma ; les textes capitaux de Tynianov et d'Eichenbaum, comme le schénario de Maïakovski et les larges citations de Meyerhold, comme les textes de Kozintsev et celui (très ambigu) de Khlebnikov, illustrent la multiplicité et la diversité des recoupements et croisements des pratiques et des problématiques : linguistique, poétique, cinématographie, théâtre, voire arts plastiques ; la position du politique est explicitée par le texte célèbre de Lénine, sur la « culture prolétarienne ».

Enfin, une chronologie concise était indispensable, ainsi qu'une brève bibliographie (*), pour faire de cet ensemble ce que nous le voulions être avant tout : un (premier) instrument de travail.

*
* *

Au moment où, sous la poussée des recherches les plus conséquentes appelées par le marxisme, la conception mécaniste d'une histoire linéaire, empiriquement donnée, totalitairement globalisante, s'effondre pour faire place à celle d'une histoire stratifiée, à construire, complexement articulée en blocs et séries, ce numéro ne veut donc en rien, sous son titre « Russie années 20 », restituer le « visage » ou « la mentalité » ou la « forme d'ensemble » d'une « époque » (toutes notions particulièrement confuses), dont le cinéma, selon la tradition expressive, apparaîtrait comme le reflet ou le miroir, voire le modèle réduit. « Russie années 20 » veut seulement désigner ici, selon l'expression de Jacques Lacan, le « couteau des certitudes de dates » (même si, en Russie révolutionnaire, il trancha beaucoup : la chronologie finale le précise), plan du minimum empirique, tel qu'aucun fait ne peut survenir qui ne soit historisé primairement ; l'histoire — autre affaire — consistant, elle, en « l'émergence de la vérité dans le réel ». Le cinéma apparaîtra donc dans ce numéro comme **une pratique signifiante** articulée, non hiérarchiquement, à d'autres pratiques.

Redisons-le : il fallait éviter le double piège des synthèses abusives, des unifications totalitaires, des regroupements hâtifs (sous couvert du « foisonnement des écoles » en Russie révolutionnaire ou d'« éclosion » des avant-gardes). et d'inventorier des séries juxtaposées et indépendantes (pour éviter les amalgames, on tomberait dans l'émiettement), mais penser l'articulation de ces séries, leur dépendance et leurs connexions, tenter de construire leur historicité propre et leurs points de croisement. Octobre 17 n'a pas tout partagé au même moment, ni de la même façon.

La Rédaction.

(*) Dans les textes, les numéros renvoient à cette bibliographie.

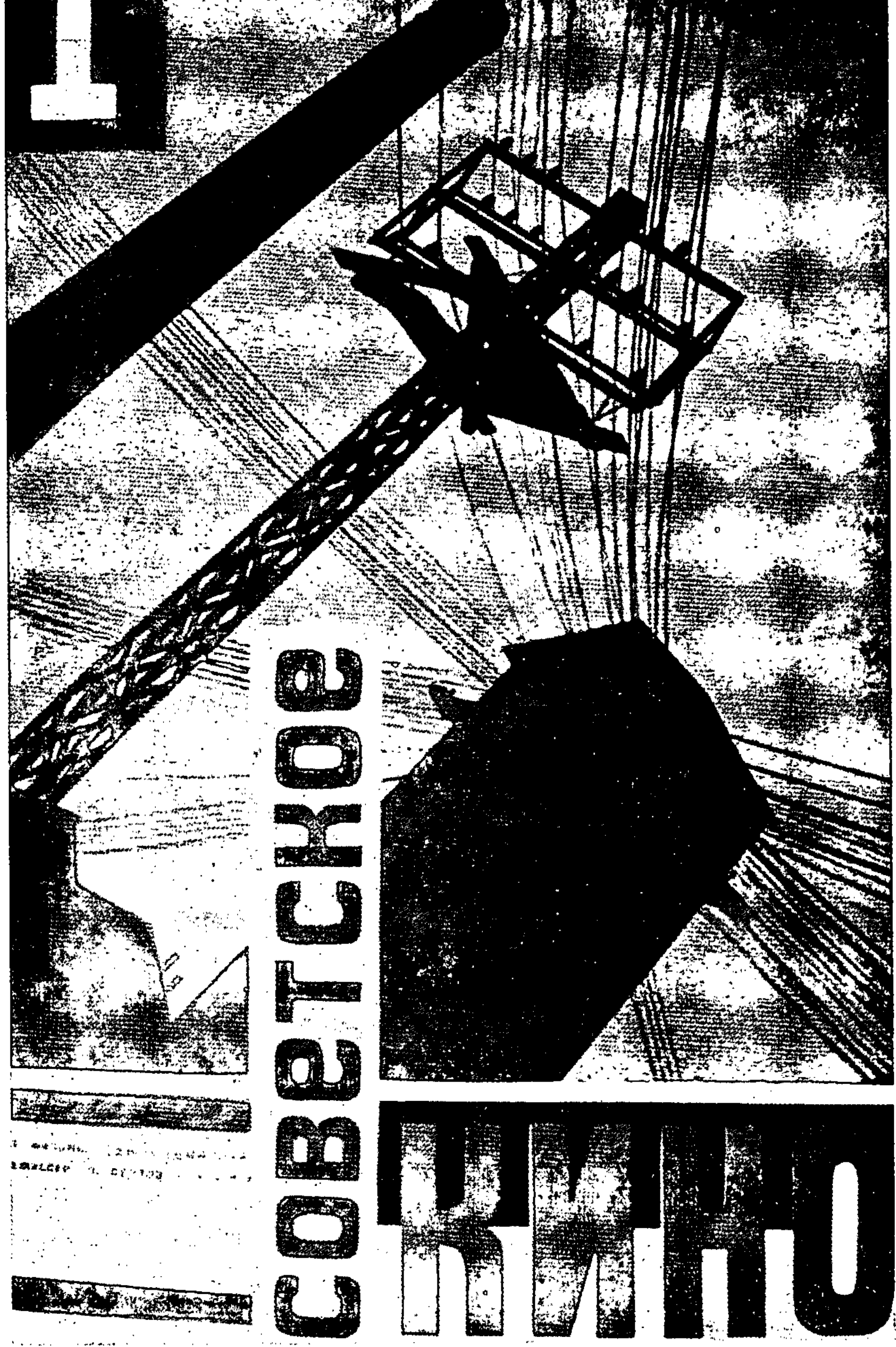
RUSSIE ANNEES VINGT (1)

En raison de l'abondance des matières, sont reportés au prochain numéro les critiques, le courrier des lecteurs et le tableau « A voir absolument (si possible) ».

Nous remercions, pour leur aide indispensable à la réalisation de ce numéro : Mmes Andrée Robel, Ruta Sadoul, Luda Schnitzer ; MM. Sergueï Drobachenko, Viatcheslav Ivanov, Naoum Kleiman, Jean Schnitzer, Ilya Veissfeld, Jean-Marie Villégier, Sergueï Youtkévitch ; le Cabinet Eisenstein de Moscou, la Cinémathèque Française, la Cinémathèque Royale de Belgique.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

Notre couverture :
« L'Homme à la caméra »
de Dziga Vertov



AFFICHE DE « LA ONZIEME ANNEE ».

Dziga Vertov : Textes et Manifestes

1. Nous

Nous nous appelons les « Kinoks » pour nous différencier des « cinéastes », troupeau de chiffonniers qui fourguent assez bien les vieilleries.

Nous ne voyons aucun rapport entre la fourberie et les calculs des mercantis et le véritable *cinéma des Kinoks.*

Le ciné-drame psychologique russo-allemand alourdi par les visions et souvenirs d'enfance est à nos yeux une ineptie.

Aux films d'aventures américains, ces films pleins de dynamisme spectaculaire, aux mises en scène américaines à la Pinkerton, le Kinok dit merci pour la vitesse de passage des images, pour les gros plans. C'est bon, mais désordonné, pas fondé sur une étude précise du mouvement. Un degré au-dessus du drame psychologique ; cela manque malgré tout de fondement. Poncif. Copie d'une copie.

NOUS déclarons que les vieux films romancés, théâtralisés et autres ont la lèpre.

— N'approchez pas d'eux !
— Ne les touchez pas des yeux !
— Péril de mort !
— Contagieux !

NOUS affirmons que l'avenir de l'art cinématographique est la négation de son présent.

La mort de la « cinématographie » est indispensable pour que vive l'art cinématographique. NOUS *appelons à accélérer sa mort.*

Nous protestons contre *le mélange* des arts que beaucoup qualifient de synthèse. Le mélange de mauvaises couleurs, même idéalement choisies dans les teintes du spectre, ne donnera jamais du blanc, mais de la saleté.

On arrivera à la synthèse *au zénith* des réalisations de chaque art et non avant.

NOUS épurons le cinéma des Kinoks des intrus : musique, littérature et théâtre, nous cherchons notre rythme propre qui n'aura été volé nulle part et nous le trouvons dans les mouvements des choses.

NOUS appelons :
— à fuir —
les doucereux enlacements de la romance,
le poison du roman psychologique,
l'étreinte du théâtre de l'amant,
à tourner le dos à la musique,
— à fuir —
gagnons le vaste champ, l'espace aux quatre dimensions (3 + le temps), en quête de matériaux, d'un mètre et d'un rythme bien à nous.

Le « psychologique » empêche l'homme d'être aussi précis qu'un chronomètre, entrave son aspiration à s'apparenter à la machine.

Nous n'avons aucune raison d'accorder dans l'art du mouvement l'essentiel de notre attention à l'homme d'aujourd'hui.

L'incapacité des hommes à savoir se tenir nous fait honte devant les machines mais que voulez-vous qu'on y fasse, si les manières infaillibles de l'électricité nous touchent plus que la bousculade désordonnée des hommes actifs et la mollesse corruptrice des hommes passifs.

La joie que nous procurent les danses des scies de la scierie est plus compréhensible et plus proche que celle que nous donnent les guinches des hommes.

NOUS *ne voulons plus temporairement filmer l'homme, parce qu'il ne sait pas diriger ses mouvements.*

Nous allons, par la poésie de la machine, du citoyen traînard à l'homme électrique parfait.

En mettant à jour l'âme de la machine, en rendant l'ouvrier amoureux de son établi, la paysanne, de son tracteur, le machiniste de sa locomotive,

nous introduisons la joie créatrice dans chaque travail mécanique,

nous apparentons les hommes aux machines,

nous éduquons des hommes nouveaux.

L'*homme nouveau*, affranchi de la gaucherie et de la maladresse, qui aura les mouvements précis et légers de la machine, sera le noble sujet des films.

NOUS marchons, face dévoilée, vers la reconnaissance du rythme de la machine, de l'émerveillement du travail mécanique, vers la réception de la beauté des processus chimiques, nous chantons les tremblements de terre, nous composons des ciné-poèmes avec les flammes et les centrales électriques, nous admirons les mouvements des comètes et des météores, et les gestes des projecteurs qui éblouissent les étoiles.

Tous ceux qui aiment leur art cherchent l'essence profonde de leur technique.

La cinématographie qui a les nerfs en pelote a besoin d'un système rigoureux de mouvement précis.

Le mètre, le rythme, la nature du mouvement, sa disposition précise par rapport aux axes des coordonnées de l'image, et peut-être, des axes mondiaux des coordonnées (trois dimensions + la quatrième, le temps) doivent être inventoriés et étudiés par tous les créateurs du cinéma.

Nécessité, précision et vitesse : trois impératifs que nous posons au mouvement digne d'être filmé et projeté.

Etre un extrait géométrique du mouvement au moyen de l'alternance captivante des images, voilà ce qu'on demande au montage.

Le cinéma des Kinoks est l'art d'organiser les mouvements nécessaires des choses dans l'espace, grâce à l'utilisation d'un

ensemble artistique rythmique conforme aux propriétés du matériau et au rythme intérieur de chaque chose.

Les *intervalles* (passages d'un mouvement à un autre), et nullement les mouvements eux-mêmes, constituent le matériau (éléments de l'art du mouvement). Ce sont eux (les intervalles) qui entraînent l'action vers le dénouement cinétique. L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ses éléments, c'est-à-dire des intervalles, dans la phrase. On distingue dans chaque phrase l'essor, l'obtention et la chute du mouvement (qui se manifestent à tel ou tel degré). Une œuvre est faite de phrases de même qu'une phrase l'est d'intervalles du mouvement.

Ayant conçu un ciné-poème ou un fragment, le Kinok doit savoir le noter avec précision, afin de lui donner vie sur l'écran lorsque des conditions techniques favorables se présenteront.

Evidemment le scénario le plus parfait ne remplacera pas ces notes, de même que le livret ne remplace pas la pantomime, de même que les commentaires littéraires sur les œuvres de Scriabine ne donnent aucune idée de sa musique.

Afin de pouvoir représenter une étude dynamique sur une feuille de papier, il faut posséder les signes graphiques du mouvement.

NOUS *sommes en quête de la ciné-gamme.*

NOUS tombons, nous nous relevons avec le rythme des mouvements, ralentis et accélérés,
courant loin de nous, près de nous, sur nous,
en cercle, en droite, en ellipse,
à droite et à gauche, avec les signes plus ou moins,
les mouvements se courbent, se redressent, se partagent,
se fractionnent, se multiplient par eux-mêmes,
en transperçant silencieusement l'espace.

Le cinéma est également l'*art d'imaginer les mouvements* des choses dans l'espace, répondant aux impératifs de la science, il est incarnation du rêve de l'inventeur, qu'il soit savant, artiste, ingénieur ou charpentier ; il est réalisateur grâce à l'œuvre des Kinoks de ce qui est irréalisable dans la vie.

Dessins dans le mouvement. Croquis dans le mouvement. Projets d'avenir immédiat. Théorie de la relativité à l'écran.

NOUS saluons le fantastique régulier des mouvements. Portés par les ailes des hypothèses, nos yeux mus par des hélices se dispersent dans l'avenir.

NOUS croyons que le moment est proche où nous pourrons lancer dans l'espace les ouragans de mouvements retenus par les lassos de notre tactique.

Vive la *géométrie dynamique*, les courses de points, de lignes, de surfaces, de volumes.

Vive la poésie de la machine mue et se mouvant, la poésie des leviers, roues et ailes d'acier, le cri de fer des mouvements, les aveuglantes grimaces des jets incandescents. — (1922)

(Version du manifeste conforme au texte de la revue *Kinophot*, nº 1 - 1922.)

Premier programme publié dans la presse par le groupe des Kinoks documentalistes, fondé par Vertov en 1919.

2. Naissance du "Ciné-œil"

Cela a commencé très tôt. Par la rédaction de divers romans fantastiques (*La Main de fer*, *Emeute au Mexique*). Par de brefs essais (*A la chasse à la baleine*, *A la pêche*). Par des poèmes (*Macha*). Par des épigrammes et poésies satiriques (*Pourichkévitch*, *La Jeune fille aux taches de rousseur*).

Ensuite, cela s'est transformé en passion pour le montage de notes sténographiques, d'enregistrements pour gramophones. En un intérêt particulier pour le problème de la possibilité d'enregistrer des sons documentaires. En des tentatives pour noter au moyen de mots et de lettres le fracas d'une cascade, les sons d'une scierie, etc.

Et voici qu'un jour du printemps 1918, je rentre de la gare. J'ai encore aux oreilles les soupirs, le bruit du train qui s'éloigne... quelqu'un jure... un baiser... quelqu'un s'exclame... Rire, sifflet, voix, coups de la cloche de la gare, halètement de la locomotive... Murmures, appels, adieux... Je pense chemin faisant : il faut que je finisse par dégoter un appareil qui ne décrive pas mais inscrive, photographie ces sons. Sinon, impossible de les organiser, de les monter. Ils s'enfuient comme fuit le temps. Le ciné-appareil, peut-être ? Inscrire ce qui a été vu... Organiser un univers non point audible, mais visible. Peut-être est-ce là la solution ?...

C'est à ce moment que je rencontre Mikh. Koltsov (1) qui me propose de faire du cinéma.

Ainsi commence, le 7 rue Maréchal-Gnezdnikovski, mon travail à la revue *Kino-Nédélia*. Ce n'est qu'un premier apprentissage. Loin d'être ce que je désire. Car l'œil du microscope pénètre là où ne pénètre pas l'œil de ma caméra. Car l'œil du télescope atteint des univers lointains, inaccessibles à mon œil nu. Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible ?

Je pense au *Ciné-Œil*. Il naît comme un œil rapide. Par la suite, l'idée du *Ciné-Œil* s'élargit :
Ciné-Œil comme ciné-analyse
Ciné-Œil comme « théorie des intervalles »
Ciné-Œil comme théorie de la relativité à l'écran, etc.

J'abolis les 16 images-seconde ordinaires. Deviennent désormais procédés ordinaires de tournage, aux côtés de la prise de vues rapide, d'animation, la prise de vue avec caméra mobile, etc.

Le *Ciné-Œil* se comprend comme « ce que l'œil ne voit pas »
comme le microscope et télescope du temps
comme le négatif du temps
comme la possibilité de voir sans frontières ni distances,
comme la direction à distance d'un appareil de prises de vues
comme le télé-œil
comme le rayon-œil
comme « la vue à l'improviste », etc.

Toutes ces différentes définitions se complétaient mutuellement, car le *Ciné-Œil* sous-entendait :
tous les moyens cinématographiques
toutes les inventions cinématographiques
tous les procédés et méthodes
tout ce qui pouvait servir à découvrir et montrer *la vérité*.

Pas le *Ciné-Œil* pour le *Ciné-Œil*, mais la vérité, grâce aux moyens et aux possibilités du *Ciné-Œil*, c'est-à-dire du Ciné-Vérité.

Pas la prise de vue à l'improviste « pour la prise de vue à l'improviste », mais pour montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra.

Le *Ciné-Œil* : possibilité de rendre l'invisible visible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à nu ce qui est masqué, de faire le jeu sans jeu, de faire du mensonge la vérité.

Le *Ciné-Œil*, alliance de la science et des actualités cinématographiques, dans le but de nous battre pour le déchiffrement communiste du monde : tentative faite pour montrer la vérité à l'écran par le *Ciné-Vérité*. — (1924)

(Thèses pour l'article du même nom. Datées de 1924. Première publication dans le recueil *Dziga Vertov, Staty, Devniki, Zamysly*, publié sous la direction de Sergei Drobachenko, Moscou 1966.)

(1) Mikhaïl Koltsov. Célèbre écrivain, journaliste, rédacteur en chef de la revue *Ogoniok*. Après la Révolution, travailla dans le cinéma comme directeur des actualités cinématographiques (cf. Entretien Koulechov), et comme critique pour la *Pravda* (cf. texte d'Eisenstein). Fut exécuté pendant la période de répression stalinienne.

3. La Kino Pravda

La *Kinopravda* est liée d'une part aux anciennes actualités. De l'autre, elle est le porte-parole actuel des Kinoks. Je désirerais examiner dans mon rapport ces deux aspects.



Dziga Vertov

Les actualités Pathé et Gaumont, celles du Comité Skobélev (1) ont été remplacées après la Révolution d'Octobre par la *Kino-Nédélia* publiée par la section cinéma et photo de Russie.

La *Kino-Nédélia* ne se distinguait guère des actualités précédentes ; seuls les sous-titres en étaient « soviétiques ». Le contenu n'avait pas changé ! toujours les mêmes parades, les mêmes funérailles. C'est à cette époque que je faisais mes débuts dans le cinéma. Mes connaissances techniques étaient sommaires. Malgré sa jeunesse, le cinéma imposait déjà des poncifs immuables en dehors desquels il était interdit de travailler. C'est de cette époque que datent mes premiers essais. J'assemblai des bouts filmés trouvés au hasard en des groupes de montage dont la « consonance » était plus ou moins grande.

Comme j'estimais qu'une de mes tentatives avait parfaitement réussi, je conçus mes premiers doutes quant à la nécessité d'un trait d'union littéraire entre différentes scènes visuelles collées bout à bout. Je dus interrompre momentanément mon expérience pour tourner un film consacré à l'anniversaire de la Révolution d'Octobre.

Ce travail a été le point de départ de ma nouvelle activité à la *Kinopravda*.

C'est justement pendant ces expériences que nous (plusieurs camarades), ayant perdu foi dans les possibilités du cinématographe artistique et pleins de foi en nos forces, avons esquissé le projet préliminaire du manifeste qui fit par la suite tant de bruit et causa tant d'instants désagréables à nos ciné-apôtres.

Après une longue interruption (départ au front), je repris mon travail à la Section cinéma et photo et bientôt, on me remit aux actualités. Fort de ma triste expérience, je fis preuve d'une grande prudence pour les premiers numéros de la *Kinopravda*. Mais au fur et à mesure que me venait la conviction que la sympathie, sinon de la totalité, du moins d'une partie des spectateurs m'était acquise, je forçais de plus en plus sur le matériau.

Parallèlement à l'appui que je trouvai en la personne du constructiviste Alexeï Gan, qui s'occupait alors de la revue *Kinophot*, je devais affronter une opposition intérieure et extérieure sans cesse croissante.

Au dixième numéro de la *Kinopravda*, les passions se déchaînèrent.

Le treizième numéro bénéficia, à notre grande surprise, du soutien de la presse. Après la sortie du quatorzième numéro, le diagnostic quasi-unanime « il est cinglé », me remplit de perplexité. Ce fut l'instant le plus critique dans l'existence de la *Kinopravda*.

La quatorzième *Kinopravda* se distinguait singulièrement à l'époque des autres actualités ; de plus, elle ne ressemblait pas du tout aux numéros précédents. Mes amis ne me comprenaient plus et hochaient la tête. Mes ennemis jubilaient. Les opérateurs déclarèrent qu'ils refusaient de tourner pour la *Kinopravda*. Quant à la censure, elle rejeta purement et simplement la quatorzième *Kinopravda* (à vrai dire, elle l'autorisa en coupant une bonne moitié, ce qui équivalait à la massacrer). J'avoue que je fus ébranlé. La construction du film me paraissait simple et claire. Je n'avais pas compris du premier coup que mes contempteurs habitués à la littérature ne pouvaient

EN HAUT : DZIGA VERTOV PENDANT LE MONTAGE DE « LA SIXIEME PARTIE DU MONDE » ; EN BAS : « LA SIXIEME PARTIE DU MONDE ».

se passer, par la force de la tradition, de textes de liaison entre les sujets.

Par la suite, le conflit put être aplani. Les jeunes et les clubs ouvriers réservèrent un excellent accueil au film. Quant aux Nepmans, je n'avais pas besoin de me soucier de leurs opinions : le fastueux *Tombeau hindou* les serrait entre ses bras.

L'alerte avait pris fin. Mais le combat se poursuivait.

La *Kinopravda* se livra à des tentatives héroïques, elle voulait faire un rempart de son corps afin de protéger le prolétariat de l'influence délétère des drames du cinéma artistique. Tentatives dont beaucoup se rient. La quantité infime d'exemplaires de la *Kinopravda* ne pouvait suffire, dans le meilleur des cas, qu'à quelques milliers de personnes et non à des millions.

Si modeste qu'eût été le rôle de la *Kinopravda* dans la création d'un vaste répertoire ouvrier, son action de propagande dans la lutte contre le répertoire des cinémas commerciaux fut par contre très importante.

Bientôt l'accusation se scinda. Nos détracteurs les plus perspicaces se prirent la tête entre les mains et se mirent en toute hâte à nous imiter. Certains même les avaient largement devancés sur cette voie. Toutefois de nombreux autres nous demeurèrent hostiles.

Une poignée d'écrivassiers conservateurs, des gens pas très futés, chante inlassablement les louanges des films en conserve (surtout les marchandises d'importation). Ce sont eux encore qui soutiennent la fabrication de ciné-succédanés dans notre pays (à la vérité de qualité nettement inférieure). Avec leurs soins maladroits, ils étouffent dans l'œuf chaque initiative tant soit peu révolutionnaire.

Il n'est pas recommandé d'envoyer promener ces nourrices mal venues. Pour se venger, elles iront démontrer qu'elles possédaient les parapluies qui ont abrité le public de la pluie, c'est-à-dire des Kinoks. Et lorsque la pluie cesse et que luit le soleil du drame artistique, elles agitent avec prévenance un éventail au-dessus du public. Grâce aux efforts de ces critiques, la figure magnanime du millionnaire américain brille dans le rude cœur du prolétariat russe.

Presque tous les travailleurs du cinéma artistique sont les ennemis, déclarés ou cachés, de la *Kinopravda* et des Kinoks. C'est parfaitement normal, car, si notre opinion triomphait, ils devraient soit réapprendre leur métier, soit laisser tout bonnement tomber le cinéma.

Ni l'un ni l'autre de ces groupes ne met directement en péril la pureté de la ligne des Kinoks.

Tandis que les groupes opportunistes intermédiaires nouvellement formés, qu'on pourrait qualifier de « conciliateurs », sont bien plus dangereux. Calquant nos procédés, ils les transfèrent dans le drame artistique, ce qui a pour effet de renforcer ses positions.

En tombant à bras raccourcis sur la *Kinopravda*, nos critiques malintentionnés expliquent malicieusement qu'elle est fabriquée avec un matériau filmé à l'avance, et par conséquent, « accidentel ».

Ce qui veut dire pour nous que les actualités sont faites de morceaux de la vie organisés en un sujet et non du contraire. Cela signifie également que la *Kinopravda* ne prescrit pas à la vie de se dérouler conformément au scénario de l'écrivain, mais qu'elle observe et enregistre la vie *telle qu'elle est* et ne tire que plus tard les conclusions de ses observations. Donc, en définitive, c'est là notre qualité et non notre défaut.

La *Kinopravda* est faite avec le matériau comme la maison est faite avec les briques. Avec des briques on peut construire une cheminée, le rempart d'une forteresse et bien d'autres choses encore. Avec la pellicule filmée on peut édifier différentes choses. De même que la maison a besoin de bonnes briques, il faut un bon matériau cinématographique pour organiser de bons films. C'est pourquoi il faut traiter avec sérieux les actualités cinématographiques, cette fabrique de matériaux, où la vie, en passant par l'objectif de la caméra, ne s'enfuit pas à jamais et sans laisser de traces, mais laisse au contraire une trace précise et inimitable.

C'est de la manière dont nous allons laisser la vie pénétrer dans l'objectif, du moment que nous choisirons pour cela, de la façon dont nous allons capter la trace qu'elle aura laissée, que dépendent la qualité technique, la valeur sociale et historique du matériau, et ultérieurement, la qualité de tout le film.

La treizième *Kinopravda* sortie pour l'anniversaire de Lénine est faite de matériaux qui définissent les rapports réciproques de deux mondes : le monde capitaliste et l'U.R.S.S. Si les matériaux sont insuffisants, ils ont du moins valeur généralisatrice.

Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui, un an après la sortie de la quatorzième *Kinopravda*, les commandes recommencent à affluer. Vous le voyez, ces actualités ne sont pas périmées et ne le seront pas de sitôt. Pourtant, il s'agit du numéro de la *Kinopravda* le plus éreinté à l'époque.

Les quinzième et seizième numéros de la *Kinopravda* concentrent la pellicule filmée durant plusieurs mois : l'une en hiver, l'autre au printemps ; toutes les deux ont un caractère expérimental.

La dix-septième *Kinopravda* est sortie le jour de l'inauguration de l'Exposition Agricole de Russie. Elle montre moins l'Exposition elle-même que la « circulation sanguine » qu'a suscitée l'idée de l'Exposition Agricole.

Un grand pas reliant les champs et la ville : une jambe est plantée dans le seigle, parmi les villages, tandis que l'autre se pose sur le territoire de l'Exposition.

Dans la dix-huitième *Kinopravda*, la caméra partie de la Tour Eiffel à Paris traverse Moscou et s'arrête à la lointaine usine de Nadejdinsk. Cette course au cœur de la vie révolutionnaire a exercé une influence prodigieuse sur les spectateurs sincères. N'allez pas croire, camarades, que je me vante, mais quelques personnes ont jugé utile de m'avertir que, depuis le jour où ils ont vu la dix-huitième *Kinopravda*, la réalité soviétique leur est apparue sous un jour tout à fait nouveau.

Vous allez voir tout à l'heure la dix-neuvième *Kinopravda*. Impossible de vous montrer les autres, elles sont usées jusqu'à la corde.

Je ne puis vous exposer verbalement le sujet de la dernière *Kinopravda*, car elle est construite pour être vue. Ses multiples fils visuels relient la ville à la campagne, le nord au sud, l'hiver à l'été, les paysannes aux ouvrières, qui sont à la fin réunis en une seule famille, la surprenante famille de Vladimir Ilitch Lénine. Le voici, Lénine, vivant, et le voilà mort. Le chagrin surmonté, la conscience du devoir obligent sa femme et sa sœur à continuer leur tâche avec une énergie accrue. Les paysannes travaillent, et les ouvrières, et aussi la monteuse, qui sélectionne les négatifs de la *Kinopravda*...

En même temps qu'ils ont sorti la *Kinopravda*, les Kinoks ont conquis un autre domaine qui semble n'avoir aucun rapport direct avec nos objectifs, le domaine des caricatures et de la publicité cinématographique. Certains motifs nous ont poussé à apprendre le maniement de cette arme.

Elle nous sera utile le moment venu.

La prochaine œuvre des Kinoks sera un film expérimental que nous réalisons sans scénario, sans simulacre préalable de scénario.

Cette tentative est une opération de reconnaissance extrêmement difficile et périlleuse pour laquelle nous n'aurions pas dû partir désarmés sur le plan économique et le plan technique. Mais nous n'avons pas le droit de renoncer à l'*impossible possibilité* qui s'est offerte à nous. Nous essaierons d'appréhender la réalité avec nos mains nues.

Camarades, à brève échéance, peut-être même avant la sortie de nos prochaines réalisations, vous verrez sur les écrans soviétiques une série de succédanés, une série de films imitation-Kinoks. Dans les uns, les acteurs mettront en scène la vraie vie en des circonstances adéquates, dans les autres, de vraies personnes tiendront les rôles dictés par le scénario le plus recherché.

Ce sont les œuvres des conciliateurs, des « ciné-menchéviks ». Elles ressembleront aux nôtres autant qu'un faux billet ressemble à un vrai, que de grandes poupées mécaniques ressemblent à de petits enfants.

L'incendie mondial de « l'art » est proche. Pressentant leur mort, courent, en proie à la panique, les gens du théâtre, les artistes, les écrivains, les chorégraphes et autres canaris. En

quête d'un refuge, ils affluent vers le cinéma. L'atelier cinématographique est le dernier rempart de l'art.

C'est là que tôt ou tard accourront les guérisseurs aux cheveux longs de tout acabit. Le cinématographe artistique recevra de prodigieux renforts ; il n'en sera pas sauvé pour autant, mais périra en même temps que l'édifiante cohorte.

Nous ferons exploser la tour de Babylone de l'art. — (1924).

(1) Organisation éducative réactionnaire qui exista jusqu'en 1918.

(Sténogramme abrégé du rapport de Vertov à la conférence des Kinoks, le 9 juin 1924. Première publication dans *Dziga Vertov...*, etc., 1966.)

4. Manuscrit sans titre de 1928

« Si vous avez de bonnes actualités cinématographiques, des films sérieux et civilisateurs, alors il n'est pas bien de passer avec cela, pour attirer le public, une bande quelconque et inutile, de type plus ou moins habituel »...

/ opinion de Lénine publiée à deux reprises : dans le livre *Lénine et le cinéma* / Ed. Gosizdat / et dans la *Pravda* de Moscou / 16 août 1926.

1

Le Ciné-œil = je ciné-vois / je vois à travers la caméra / + je ciné-écris / j'inscris avec la caméra sur la pellicule / + je ciné-organise / je monte /.

2

Monter — cela signifie organiser des ciné-fragments en ciné-objet, écrire un ciné-objet avec les plans tournés, et non arranger des fragments en « scène » / déviation théâtrale / ou en « inscription » / déviation littéraire /.

3

Le Ciné-œil = ciné-écriture des faits = un pas vers le cinéma non joué.

4

Le Ciné-œil est né pour la vie de la Révolution d'Octobre. Les rails du Ciné-œil, ce sont les rails du *Ciné-Octobre.*

5

Le Ciné-œil, ce n'est pas une ciné-peinture, ni une coterie de travailleurs du cinéma, ni un courant quelconque de l'art / de gauche ou de droite /.

Le Ciné-œil, c'est un mouvement qui va en s'amplifiant graduellement vers l'action par les faits, contre l'action par la fiction, cette dernière ne produisant pas un effet assez violent. *Le Ciné-œil, c'est un ciné-déchiffrement documentaire du monde visible.*

6

Le Ciné-œil, c'est un lien visuel entre les travailleurs du monde entier sur la base de l'échange de faits, de ciné-documents fixés par la caméra / ce qui le distingue de l'échange de productions ciné-théâtrales « de type plus ou moins habituel » /. — (1928).

(Texte inédit - ébauche du texte suivant ; traduit du russe par J. Aumont.)

5. Du "Ciné-œil" au "Radio-œil" (Extraits de l'a. b. c. des Kinoks)

I

Pavlovskoïé, un village proche de Moscou. Une séance de cinéma. La petite salle est pleine de paysans, de paysannes et d'ouvriers d'une usine voisine. Le film *Kino-Pravda* passe sur l'écran sans accompagnement musical.

On entend le bruit de l'appareil de projection. Un train passe sur l'écran. Paraît une fillette qui s'avance droit sur la caméra. Soudain un cri retentit dans la salle. Une femme court vers l'écran, vers la petite fille. Elle pleure. Elle tend les bras. Elle appelle la fillette par son nom. Mais celle-ci disparaît. Et le train défile à nouveau sur l'écran. On allume la lumière. On évacue de la salle la femme sans connaissance. « Qu'est-ce qui se passe ? » demande le correspondant ouvrier. Un des spectateurs répond : « C'est le Ciné-Œil. Ils ont filmé la petite fille vivante. Il n'y a pas longtemps, elle est tombée malade, ensuite elle est morte. La femme qui s'est élancée vers l'écran est sa mère ».

Un banc dans le jardin public. Le directeur-adjoint et la dactylo. Il lui demande la permission de l'embrasser. Elle regarde autour d'elle et dit : « C'est bon. » Le baiser. Ils se lèvent du banc, se regardent dans les yeux et s'éloignent. Disparaissent. Le banc vide. Derrière lui, un buisson de lilas. Le buisson de lilas s'entrouvre. Il en sort un homme qui traîne on ne sait trop quel appareil sur un trépied. Le jardinier qui a observé toute la scène demande à son aide : « Qu'est-ce que c'est ? » L'aide répond : « C'est le Ciné-Œil ».

Un incendie. Les locataires lancent leurs affaires de la maison en flammes. On attend d'une minute à l'autre la venue de la voiture de pompiers. La milice. La foule en émoi. Au bout de la rue apparaissent les voitures de pompiers qui approchent rapidement. Pendant ce temps une automobile sortie d'une rue adjacente débouche sur la place. Dans l'automobile, un homme tourne la manivelle d'une caméra. A côté de lui, un autre homme dit : « Nous sommes arrivés à temps. Filmez l'arrivée des pompiers ». « Le Ciné-Œil, le Ciné-Œil ! », telle une rumeur ce cri parcourt la foule.

La Salle des Colonnes de la Maison des Syndicats à Moscou. Le corps de Lénine exposé dans une bière surélevée. De jour et de nuit, les travailleurs de Moscou défilent. Toute la place et les rues voisines sont noires de monde. La nuit, à la lueur des projecteurs, on édifie le Mausolée, à côté, sur la Place Rouge. Il neige très fort. Enfoui sous la neige, l'homme à la caméra veille toute la nuit de peur de rater quelque événement important et intéressant.

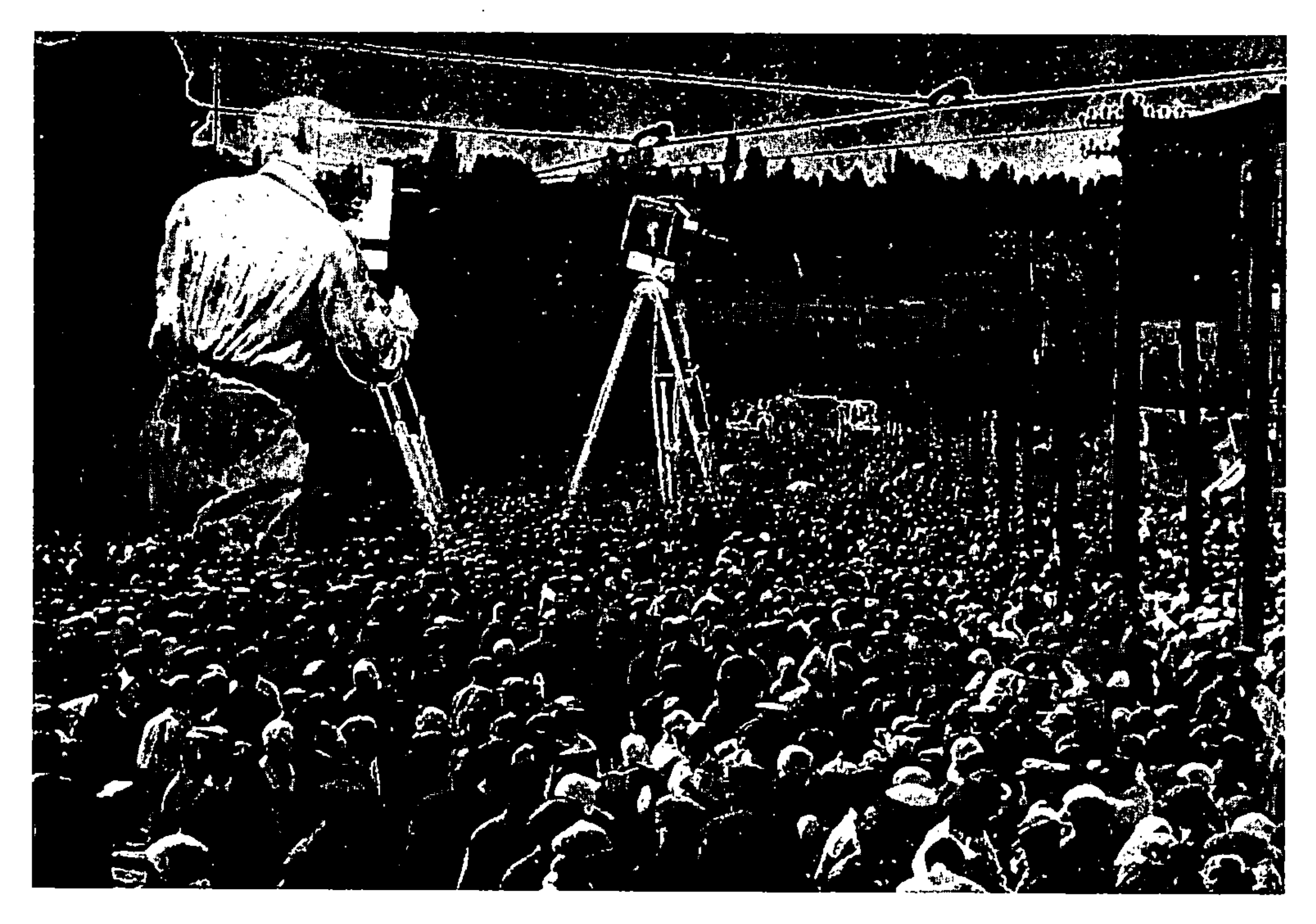
Encore le « Ciné-Œil ».

« Lénine est mort, mais son œuvre est vivante », disent les travailleurs d'Union Soviétique et ils bâtissent avec ardeur le pays socialiste. A la cimenterie reconstruite de Novorossiisk, deux hommes sont perchés sur un wagonnet suspendu au-dessus de la mer. Le chef et l'opérateur. L'un et l'autre tiennent une caméra. Tous deux filment. Le wagonnet avance rapidement. Le chef cherche un meilleur point de vue, se hisse sur le rebord du wagonnet. Un instant s'écoule, il se cogne la tête contre une poutre de fer. L'opérateur se retourne et voit son camarade évanoui, ensanglanté, serrant son « Saint » entre les mains, suspendu au-dessus du vide. Il tourne sa caméra, le filme et seulement après vient à son secours. Encore l'école du « Ciné-Œil ».

Moscou. Fin 1919. Une chambre sans chauffage. La vitre du vasistas est cassée. Une table devant la fenêtre. Sur la table un verre, le thé inachevé la veille transformé en bloc de glace. A côté du verre un manuscrit. Nous lisons : « Manifeste sur le désarmement du cinématographe théâtral ». L'une des variantes de ce manifeste intitulée « Nous » fut publiée plus tard (1922) dans la revue *Kinophot* (Moscou).

Après cela, l'importante prise de position théorique des adeptes du « Ciné-Œil » fut le célèbre Manifeste sur le cinématographe sans jeu d'acteurs qui, sous le titre de « Kinoks-Révolution », fut publié dans la revue *Lef* (1923).

Ces deux manifestes avaient été précédés par l'activité de leur auteur dans la section des actualités cinématographiques.



« L'Homme à la caméra ».

à partir de 1918, où il sortit plusieurs *Kino-Nédélia* courantes et quelques films d'actualités sur un thème donné.

Au début, de 1918 à 1922, les Kinoks existaient au singulier, c'est-à-dire qu'il n'y en avait qu'un seul.

De 1923 à 1925, ils étaient déjà trois ou quatre. Dès 1925, les idées du « Ciné-Œil » ont été très largement diffusées. Tandis que s'accroissait le groupe initial, le nombre de ceux qui popularisaient ce mouvement augmentait. A présent, on peut parler non seulement du groupe, non seulement de l'école du « Ciné-Œil », non seulement d'une portion du front, mais encore de tout un front de cinématographe documentaire non joué.

II

(...) « L'a.b.c. des Kinoks définit le « Ciné-Œil » par la formule concise « Ciné-Œil » = ciné-enregistrement des faits ».

« Ciné-Œil » = Ciné-vois (je vois avec la caméra) + Ciné-écris (j'enregistre avec la caméra sur la pellicule) + Ciné-organise (je monte).

La méthode du « Ciné-Œil » est la méthode d'études scientifico-expérimentale du monde visible :

a) sur la base d'une fixation planifiée des faits de la vie sur la pellicule,

b) sur la base d'une organisation planifiée des ciné-matériaux documentaires fixés sur la pellicule.

Donc, le « Ciné-Œil » n'est pas seulement le nom d'un groupe de cinéastes. Pas seulement celui d'un film (« Ciné-Œil » ou « La Vie à l'Improviste »). Et pas non plus un certain courant dans le soi-disant « art » (de gauche ou de droite). Le « Ciné-Œil », c'est un mouvement, qui s'intensifie sans cesse, en faveur de l'action par les faits contre l'action par la fiction, si forte que soit l'impression produite par cette dernière.

Le « Ciné-Œil », c'est le ciné-déchiffrage du monde visible aussi bien qu'invisible par l'œil nu de l'homme.

Le « Ciné-Œil », c'est l'espace vaincu, c'est le lien visuel établi entre les gens du monde entier, fondé sur un échange incessant de faits vus, de ciné-documents, qui s'oppose à l'échange de représentations ciné-théâtrales.

Le « Ciné-Œil », c'est le temps vaincu (le lien visuel entre des faits éloignés dans le temps). Le « Ciné-Œil », c'est la concentration et la décomposition du temps. Le « Ciné-Œil », c'est la possibilité de voir les processus de la vie dans tout ordre temporel inaccessible à l'œil humain, dans toute vitesse temporelle inaccessible à l'œil humain.

Le « Ciné-Œil » utilise tous les moyens de tournage à la portée de la caméra ; ainsi, la prise de vue rapide, la micro-prise de vues, la prise de vues à l'envers, la prise de vues d'animation, la prise de vues mobile, la prise de vues avec

EN HAUT : VERTOV AU MONTAGE. EN BAS : PHOTO-MONTAGE RECLAME POUR « L'HOMME A LA CAMERA ».

les raccourcis les plus inattendus, etc. ne sont pas considérées comme des truquages, mais comme des procédés normaux, à employer largement.

Le « Ciné-Œil » utilise tous les moyens de montage possibles en juxtaposant et en accrochant l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel, en violant, s'il le faut, toutes les lois et coutumes présidant à la construction du film.

En s'enfonçant dans le chaos apparent de la vie le « Ciné-Œil » vise à trouver dans la vie même la réponse au sujet traité. A trouver la résultante parmi les millions de faits qui présentent un rapport avec ce sujet. A monter, à arracher, grâce à la caméra, ce qu'il y a de plus caractéristique, de plus utile, à organiser les bouts filmés, arrachés à la vie dans un ordre rythmique visuel chargé de sens, dans une formule visuelle chargée de sens, dans un extrait de « *je vois* ».

III

Monter, cela signifie organiser les bouts filmés (les images) en un film, « écrire » le film au moyen des images tournées, et non choisir des bouts filmés pour faire des « scènes » (déviation théâtrale) ou des bouts filmés pour faire des sous-titres (déviation littéraire).

Tout film du « Ciné-Œil » est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à la sortie de la pellicule définitive, c'est-à-dire qu'il est en montage durant tout le processus de fabrication du film.

Dans ce montage continu, nous pouvons distinguer trois périodes :

Première période. Le montage est l'inventaire de toutes les données documentaires ayant un rapport, direct ou non, avec le sujet traité (que ce soit sous forme de manuscrits, sous forme d'objets, sous forme de bouts filmés, de photographies, de coupures de presse, de livres, etc.). A la suite de ce montage, — inventaire au moyen de la sélection et de la réunion des données les plus précieuses — le plan thématique se cristallise, se révèle, « se monte ».

Seconde période. Le montage est le résumé des observations réalisées par l'œil humain sur le sujet traité (montage de ses propres observations ou bien montage des informations fournies par les ciné-informateurs ou éclaireurs). Le plan de tournage : résultat de la sélection et du triage des observations réalisées par l'œil humain. En effectuant cette sélection, l'auteur prend en considération aussi bien les directives du plan thématique que les propriétés particulières de la « machine-œil », du « ciné-œil ».

Troisième période. Montage central. Résumé des observations inscrites sur la pellicule par le « Ciné-Œil ». Calcul chiffré des groupements de montage. Association (addition, soustraction, multiplication, division et mise entre parenthèses) des bouts filmés de même nature. Permutation incessante de ces bouts-images jusqu'à ce que tous ceux-ci soient placés dans un ordre rythmique où tous les engrenages des significations coïncideront avec les engrenages visuels. Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d'équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l'issue d'un montage général des ciné-documents fixés sur la pellicule, c'est le film à cent pour cent, l'extrait, le concentré de « je vois », le « ciné-vois ».

Le « Ciné-Œil » c'est :

je monte lorsque je choisis mon sujet (en choisir un parmi les milliers de sujets possibles),

je monte lorsque j'observe pour mon sujet (réaliser le choix utile parmi mille observations sur le sujet),

je monte lorsque j'établis l'ordre de passage de la pellicule filmée sur le sujet (s'arrêter, parmi mille associations possibles d'images, sur la plus rationnelle en tenant compte aussi bien des propriétés des documents filmés que des impératifs du sujet à traiter).

L'école du « Ciné-Œil » exige que le film soit bâti sur les « intervalles », c'est-à-dire sur le mouvement entre les images. Sur la corrélation visuelle des images les unes par rapport aux autres. Sur les transitions d'une impulsion visuelle à la suivante.

La progression entre les images (« intervalle » visuel, corrélation visuelle des images) est (pour le « Ciné-Œil ») une unité complexe. Elle est formée de la somme de différentes corrélations dont les principales sont :

1. corrélation des plans (gros, petits, etc.),
2. corrélation des raccourcis,
3. corrélation des mouvements à l'intérieur des images,
4. corrélation des lumières, ombres,
5. corrélation des vitesses de tournage.

Sur la base de telle ou telle association de corrélations, l'auteur détermine : 1. l'ordre de l'alternance, l'ordre de succession des bouts filmés ; 2. la longueur de chaque alternance (en mètres), c'est-à-dire le temps de projection, le temps de vision, de chaque image prise séparément. De plus, parallèlement au mouvement entre les images (« intervalle »), on doit tenir compte entre deux images voisines du rapport visuel de chaque image en particulier avec toutes les autres images qui participent à la « bataille du montage » à ses débuts.

Trouver l' « itinéraire » le plus rationnel pour l'œil du spectateur parmi toutes ces interactions, interattractions, interrepoussages des images, réduire toute cette multitude d'« intervalles » (mouvements entre les images) à la simple équation visuelle, à la formule visuelle qui exprime le mieux le sujet essentiel du film, telle est la tâche la plus difficile et capitale qui se pose à l'auteur-monteur.

Cette « théorie des intervalles » avait été présentée par les Kinoks dans la variante du manifeste « Nous » rédigée en 1919.

La réalisation de *La Onzième Année* et surtout de *L'Homme à la caméra* est l'illustration la plus éloquente de la thèse des « intervalles » défendue par le « Ciné-Œil ».

IV

Dans les premières déclarations à propos du cinéma sonore, le cinéma de l'avenir qui n'était pas encore inventé, les « Kinoks » (à présent les « Radioks ») avaient défini ainsi leur itinéraire : depuis le « Ciné-Œil » jusqu'au « Radio-Œil », c'est-à-dire jusqu'au « *Ciné-Œil* » *audible et radio-diffusé*.

Mon article publié il y a quelques années dans la « Pravda », intitulé « *Kinopravda* et *Radiopravda* », disait que le « Radio-Œil » abolirait la distance entre les gens, permettrait aux travailleurs du monde entier non seulement de se voir mais encore de *s'écouter* mutuellement.

La déclaration des Kinoks fit à l'époque l'objet d'une vive discussion dans la presse. Mais ensuite, on cessa de lui attacher de l'importance, car on estimait qu'elle concernait un avenir lointain.

Les « Kinoks » ne se bornaient pas à lutter pour le cinéma non joué, ils s'apprêtaient en même temps à accueillir de pied ferme le passage prévu à un travail dans le domaine du « Radio-Œil », celui du cinéma sonore non joué.

Dans *La Sixième partie du monde*, les textes sont déjà remplacés par un thème parole-radio bâti en contrepoint. *La Onzième Année* a été construite comme un film audio-visuel, c'est-à-dire monté pour être vu et aussi entendu.

L'Homme à la caméra est bâti de la même manière, c'est-à-dire dans le sens : du « Ciné-Œil » au « Radio-Œil ».

Les réalisations pratiques et théoriques des Kinoks (à l'opposé du cinématographe joué pris au dépourvu) ont défini nos possibilités techniques et attendent depuis longtemps la base technique *retardataire* (par rapport au « Ciné-Œil ») du cinéma et de la télévision sonores.

Les dernières inventions techniques réalisées dans ce domaine placent entre les mains des partisans et travailleurs du ciné-enregistrement documentaire sonore une arme d'une grande puissance dans leur lutte pour un Octobre non joué. — (1929)

(Thèses d'un article en date du 19 février 1929. Première publication dans *Dziga Vertov*..., etc., 1966.)

6. Réponses à des questions

A la rédaction du journal *Kinofront*.

J'ai beaucoup travaillé ces derniers temps, le jour comme la nuit. J'ai écrit par à-coups. Il faudrait publier sans changements et in extenso mes réponses aux questions. Ceci parce que les tentatives ineptes visant à m'accuser de formalisme se poursuivent et que je ne puis me les expliquer autrement que par une *ignorance* totale, que par un *manque d'information* absolu des camarades qui ont rédigé les présentes questions.

QUESTION *Soutenez-vous présentement le programme artistique publié dans votre manifeste de 1922 ?*

RÉPONSE Il s'agit évidemment du Manifeste sur le cinématographe non joué : *Kinoks-Révolution*, écrit en 1922 et publié dans la revue *Lef* No 3, au début de 1923. Il ne faut naturellement pas considérer ce manifeste, qui proclamait l'offensive des actualités cinématographiques et radiodiffusées, uniquement sous son aspect statistique, c'est-à-dire comme si, par la suite, aucune déclaration ou prise de position n'avait jamais existé.

Les *Instructions aux cercles du* « Ciné-Œil », le *Projet de première ciné-station expérimentale pour le tournage de documentaires*, la *Proposition d'organisation d'une fabrique de films documentaires*, le *Projet de réorganisation de la cinématographie soviétique sur la base de la* proportion léniniste, les nombreux autres articles que nous avons écrits dans la *Pravda*, dans *Kino*, dans différents recueils (du Proletkult, etc.) en même temps que notre activité pratique (près de cent cinquante documentaires de tous genres, longueurs et formes) ont sans cesse amélioré, précisé, affranchi de ses erreurs et imprécisions notre déclaration, qui, dès 1924-1925, s'élargissait en un programme d'offensive complet et exerçait une influence considérable non seulement sur le cinéma documentaire mais encore sur le cinéma joué.

Nous autres, Kinoks, avons convenu de qualifier de cinéma *authentique*, à cent pour cent, un cinéma construit *sur une organisation des matériaux* documentaires fixés par la caméra.

Quant au cinéma fondé sur une organisation des matériaux fournis par des acteurs qui jouent et fixés par la caméra, nous avons convenu de le considérer comme un phénomène d'ordre *secondaire théâtral*.

Nous reconnaissons qu'au cours de notre lutte contre les subdivisions pompeuses des partisans du cinéma joué (art-non art, film artistique-film non artistique) nous avons mis ces expressions entre guillemets et tourné en dérision « le soi-disant art », « le soi-disant film artistique ».

Cela ne contredisait en aucune manière l'estime que nous nourrissions pour certains échantillons (à vrai dire fort rares) du film d'acteurs. Bien sûr, nous ne disions pas : c'est un bon film *en général*. Nous précisions toujours : un bon film *d'acteurs*, un bon film *joué*.

Nous reconnaissons qu'au cours de notre lutte pour le droit de progrès et d'épanouissement du film documentaire, nous ne nous sommes pas abrités derrière des termes largement répandus mais diversement interprétés, tels que : « art », « artistique ». A ce moment-là au contraire, nous avons vivement et obstinément souligné le caractère *inventif, pathético-révolutionnaire* (de par leur forme et leur contenu) des films documentaires réalisés par les Kinoks. Nous avons présenté ces films documentaires comme *l'épopée des faits, l'enthousiasme des faits*. Aux attaques des critiques, nous avons répliqué en disant que le film documentaire du *Ciné-Œil* n'est pas uniquement un procès-verbal documentaire, mais plutôt un phare révolutionnaire qui se dresse sur le fond des poncifs théâtraux de la production cinématographique mondiale.

Aujourd'hui encore, nous estimons que la méthode du film documentaire est la méthode fondamentale du cinématographe prolétarien, la fixation des documents fournis par notre offensive socialiste, notre plan quinquennal, qu'elle constitue la tâche fondamentale du cinéma soviétique.

Cela ne signifie nullement que le théâtre, ou le cinéma joué proche de ce dernier, soient dispensés dans quelque mesure que ce soit de participer aux combats pour le socialisme. Au contraire, plus tôt le cinéma théâtral joué tournera le dos à la falsification de la réalité, à l'imitation stérile du film documentaire, pour s'engager sur le jeu franc, à cent pour cent, plus ses actions sur le front socialiste seront honnêtes et puissantes.

QUESTION *Des films comme* L'Homme à la caméra *répondent-ils, à votre avis, aux impératifs politiques posés à la cinématographie révolutionnaire ?*

RÉPONSE Aucun film documentaire ou joué n'a encore entièrement répondu à ces impératifs politiques. *L'Homme à la caméra*, sorti en période de crise du cinéma (crise non pas thématique, car il y avait des sujets à revendre, mais plutôt crise des moyens d'expression), sorti en qualité de film ayant une *destination spéciale*, visant à colmater une brèche dans le secteur du ciné-langage, à propager dans le pays la cinématographie, ne prétend pas remplacer ou éclipser nos autres réalisations. La somme totale de ces films n'osera pas même espérer avoir répondu (ou répondre), entièrement et en temps voulu, à la somme des impératifs politiques que le Parti devait poser et a posés à la cinématographie révolutionnaire.

Il faut tripler d'énergie, réorganiser la production cinématographique et les circuits de location sur la base de la « proportion léniniste », monter des fabriques de films documentaires, répartir le personnel de production sur l'ensemble du front du quinquennat. La méthode de l'émulation socialiste aidera les réalisateurs de documentaires à approcher d'un accomplissement plus complet et meilleur des impératifs politiques du Parti.

Il en va de même pour le cinéma sonore (je réponds à une question concernant le cinéma documentaire sonore). En son temps, le « Radio-Œil » avait prévu la « proportion léniniste » dans ses programmes de radio-théâtres.

En ce qui concerne le rôle du son dans le film documentaire, nous demeurons sur nos anciennes positions. Nous considérons le « Radio-Œil » comme une arme des plus puissantes placée entre les mains du prolétariat, comme une possibilité offerte aux prolétaires de toutes les nations et de tous les pays de s'entendre et de se voir de manière organisée, comme une possibilité non limitée par l'espace de réaliser l'agitation et la propagande au moyen des faits, comme une possibilité d'opposer les radio-documents relatant notre édification socialiste aux documents d'oppression et d'exploitation, aux radio-documents du monde capitaliste.

La déclaration sur la nécessité d'une non-concordance des images et du son, de même que celles sur la nécessité de faire uniquement des films sonores ou des films parlants, tout ceci ne vaut pas, passez-moi l'expression, un pet de lapin. Dans le cinéma sonore, comme dans le cinéma muet, nous ne distinguons rigoureusement que deux sortes de films : les documentaires (avec des dialogues, des bruits authentiques, etc.) et les films joués (avec des dialogues, des bruits artificiels, spécialement fabriqués en vue du tournage, etc.).

La *concordance* ou la *non-concordance* des images et du son n'est nullement obligatoire, pas plus pour les documentaires que pour les films joués. Les images sonores de même que les images muettes, sont montées selon des principes identiques ; leur montage peut les faire concorder ou ne pas concorder, ou encore les mélanger dans diverses associations nécessaires. Il faut aussi écarter à tout prix cette confusion stupide qui consiste à subdiviser les films en films parlés, bruités ou sonores.

QUESTION *Avez-vous l'intention de modifier votre méthode et votre position générale en matière de cinéma, en fonction des nouvelles tâches promues par l'époque de la reconstruction socialiste ?*

RÉPONSE La méthode du film documentaire, celle du *Ciné-Œil* et du « Radio-Œil » mise au monde par la Révolution d'Octobre, formée sur les fronts de la guerre civile et de l'édification socialiste, ne pourra manquer de s'épanouir à l'époque de la reconstruction socialiste, alors que pour réaliser la « proportion léniniste » dans la séance de cinéma, les fabriques de films documentaires sortiront de terre, alors que les équipes de prise de vues concurrentes se multiplieront et s'aguerriront dans leurs incessants combats professionnels pour le socialisme (1930). (Traduit du russe par Andrée ROBEL.)



VERTOV PENDANT LE TOURNAGE DE « TROIS CHANTS SUR LENINE » (1933).

ЦЕНТРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ФОТО-КИНО ПРЕДПРИЯТИЕ
ГОСКИНО
МОСКВА,
Мал. Гнездниковский, 7
тел. 91-85, 2-20-23, 2-01-12

ВЫПУЩЕНА

1-я СЕРИЯ

РАБОТА ДЗИГИ ВЕРТОВА

КИНО





ГЛАЗ

ОПЕРАТОР КАУФМАН

EN HAUT : AFFICHE DE « KINO-GLAZ » (1924). EN BAS : « LA ONZIEME ANNEE » (1928).

Dziga Vertov par Georges Sadoul

Les trois extraits qui suivent sont tirés d'un livre encore inédit de Georges Sadoul sur Dziga Vertov. Le premier chapitre est consacré aux influences qui s'exercèrent pendant les années dix sur le jeune Denis Kaufman, qui adopta son pseudonyme à cette époque et sous ces influences.

Le deuxième chapitre, « Le Montage des ciné-objets », illustre la lutte sur deux fronts — pratique et théorique — de Vertov au début des années vingt. Au début de 1923, le « Conseil des trois » (Vertov, Svilova, Mikhaïl Kaufman) s'élargit en mouvement des « Kinoks » ou « kinoki », dont la première manifestation est le texte « Kinoks-Révolution », publié dans le même numéro de la revue de Maïakovski, LEF, que « Le Montage des attractions » d'Eisenstein. Dans ce texte (publié dans les « Cahiers », nos 144 et 146) figure une affiche annonçant un « rapport de DZV sur le thème $C^{hambre}_{iné}$-Phrase », dans la « Salle des Intervalles, à Moscou ». La salle, bien entendu, n'existe pas. Mais la notion d'intervalle, apparue pour la première fois dans ce manifeste, joue un rôle important dans la pensée théorique de Vertov. Elle intervient en effet au moment où il s'agit de préciser la différence spécifique entre le cinéma et les autres arts, que Vertov rejette.

Georges Sadoul avait publié (« Cahiers » no 146) une biofilmographie de Dziga Vertov, dans laquelle on trouvera des exemples des premières expériences « futuristes » de Vertov.

Futuristes italiens et Vertov

(...) Il convient de rechercher les équivalences ou les origines littéraires, poétiques, musicales, picturales même, de la démarche intellectuelle qui fut pour Dziga Vertov le point de départ de tout son système de création, sa « pomme de Newton » ayant été *l'enregistrement phonographique des bruits* ou le *montage des sténogrammes* employés à créer un nouveau type d'œuvre d'art.

A l'origine des expériences tentées par un garçon de vingt ans, se trouvent d'abord les Futuristes et les bruiteurs italiens.

Le Futurisme, on peut fixer sa date de naissance à la publication par F.T. Marinetti (1876-1944) de son premier manifeste dans « Le Figaro » (20 février 1909).

Dans ce texte bouillonnant et confus, quelques phrases contiennent des « idées-forces » dont l'influence sera certaine sur les Futuristes russes et Dziga Vertov.

« *Une automobile rugissante est plus belle que la Victoire de Samothrace. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant (...) Il n'y a plus de beauté que dans la lutte (...) Le temps et l'espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.*

« *Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte (...) la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers (...) les gares gloutonnes (...) les usines, les locomotives aux grands poitrails, le vol glissant des aéroplanes* », etc.

« *Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme, toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires (...)* »

« *Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés ! Les voici ! Les voici ! Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques. Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées. Oh! qu'elles nagent à la dérive les toiles glorieuses!* »

Il s'agit donc essentiellement pour le Futurisme de détruire l'art, pour faire table rase, et fonder, sur les ruines des musées et des bibliothèques, un nouvel art qui « *ne peut être que violence, cruauté et injustice* », exaltation de la vitesse et des machines.

Cette négation forcenée s'accompagne de plusieurs affirmations divergentes ou contradictoires. Et l'on peut être certain que les Futuristes russes, groupés autour de Maïakovski (et qui se rallièrent pour la plupart à la Révolution soviétique) n'acceptèrent pas le point 9 du premier « Manifeste du Futuriste » ;

« *Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme.* »

Or ces dernières notions étaient essentielles pour Marinetti et son évolution (1). Dès 1911 il devint le chantre des guerres coloniales et des conquêtes italiennes en Libye (« La Battaglia di Tripoli », poème).

Groupés autour de lui, les Futuristes italiens publièrent en 1910-1913 des manifestes de la peinture (11 avril 1910), de la musique (mai 1911), de la littérature (mai 1912, août 1912), de la sculpture (avril 1912) et même de la luxure (11 janvier 1913).

Pour connaître les principes futuristes qui influencèrent Vertov, il faut d'abord étudier le premier Manifeste des musiciens futuristes (2). L'auteur, Balilla Pratella, y préconisait : « *L'harmonie utilisant les plus petites divisions de tons, prêtant à notre sensibilité rénovée le maximum de sons (...) la fusion de l'harmonie et du contrepoint pour créer la polyphonie absolue (...) L'utilisation du vers libre pour les livrets des opéras conçus comme une forme symphonique.* » Il entendait enfin « *exprimer l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains, des transatlantiques, des cuirassés, des automobiles et des aéroplanes (...) la glorification et le triomphe de l'électricité...* »

Rien encore dans ce premier Manifeste de 1911 qui entrevoie la possibilité d'introduire dans les orchestres classiques les bruits comme expression de la vie moderne. Cette idée sera avancée ensuite pour les musiciens, mais par les poètes futuristes.

Un an après le texte de Pratella, Marinetti publie son « Manifeste technique de la littérature futuriste » (3) (11 mai 1912), où il proclame diverses exigences (que nous résumons) : « *Détruire la syntaxe. Employer le verbe à l'infini, abolir l'adjectif et l'adverbe, donner à chaque substantif son double (exemples : homme-torpille, femme-rade, place-entonnoir, etc.), former des filets d'images et d'analogies, instaurer le maximum de désordre et détruire le Je dans la littérature.* »

Cette dernière revendication est développée par les considérations suivantes : « *Ecouter les moteurs et reproduire leur discours. La matière a toujours été contemplée par un Moi distrait, froid, trop préoccupé de lui-même, plein de préjugés, de sagesse et d'obsessions humaines.* »

Pour Marinetti, il faut donner la parole aux objets, et surtout aux machines. Ce qu'il exprime en disant : « *Il faut introduire dans la littérature trois éléments que l'on a négligés jusqu'ici : 1. Le Bruit (manifestation du dynamisme des objets) ; 2. Le Poids (faculté de vol des objets) ;*

3. *L'Odeur (faculté d'éparpillement des objets).* » Et il ajoute plus loin : « *Seul le poète asyntaxique pourra pénétrer l'essence de la matière (...) Nous inventerons ensemble ce que j'appelle l'imagination sans fil... Nous n'aurons plus de symphonie verbale aux balancements harmonieux (...) Nous utilisons au contraire tous les sons brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure. Il faut cracher chaque jour sur « l'Autel de l'Art ». Nous entrons dans les domaines illimités de la libre intuition. Après le vers libre, voici LES MOTS EN LIBERTE.* » (Souligné par Marinetti.)

En appeler aux moteurs, aux bruits, aux cris expressifs, aux sons brutaux conduit à une poésie (donc à une musique) qui sera une succession d'impressions physiques « en liberté ».

Bien qu'ils ne préparent pas directement l'avènement du « bruitisme », il est utile de citer d'autres propos de ce Manifeste, parce qu'ils sont à l'origine de diverses idées ou techniques plus tard adoptées, préconisées ou inventées par Dziga Vertov.

« *Poètes futuristes, je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à HAIR L'INTELLIGENCE en éveillant en vous la divine intuition, caractéristique des races latines. Par l'intuition nous romprons l'hostilité apparemment irréductible qui sépare notre chair humaine du métal des moteurs. Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence (...) Nous préparerons la création de l'HOMME MECANIQUE AUX PARTIES REMPLAÇABLES. Nous le délivrerons de l'idée de la mort en partant de la mort elle-même, cette suprême définition de l'intelligence logique.* »

L'idée de la création d'un homme mécanique par le cinéma sera reprise par Vertov (et d'autre part par Koulechov). Certaines séquences de ses films seront un hymne au « règne mécanique » succédant au « règne animal ».

Marinetti publia ensuite un « Supplément » au « Manifeste technique de la Littérature Futuriste » (4), où il réclame :

« *La destruction de la période traditionnelle, l'abolition de l'adjectif, de l'adverbe et de la ponctuation entraînant : la faillite de la trop fameuse harmonie du style, si bien que le poète futuriste pourra enfin utiliser les onomatopées comme les sons les plus cacophoniques, qui reproduisent les innombrables bruits de la Matière en Mouvement.* »

Pour démontrer l'efficacité de sa méthode poétique, il publia dans son tract un poème : « Bataille Poids + Odeurs », dont voici quelques fragments :

« *Midi 3/4 flûtes glapissement embrasement tom toumb alarme Gargaresch craquellement crépitation marche cliquetis sacs fusils sabots clous canons crinières caissons juifs beignets pains à l'huile cantilène échoppes bouffées chatoiement puanteur cannelle (...) héroïsme avant-garde 100 mètres mitrailleuse fusillade éruption violons cuivres pim 20 mètres bataillons-fourmis cavalerie-araignée route-gués général-îlot estafettes-sauterelles...* »

Ce poème, qui chante les batailles livrées par les troupes coloniales italiennes en Libye, emploie systématiquement un « montage » des notations, des bruits-onomatopées et même des odeurs. Il serait aisé de transformer ce texte en film sonore (et si l'on voulait odorant).

Cette « Technique de la littérature futuriste » influencera immédiatement non le cinéma, mais la musique et la peinture.

Le 11 août 1913, Carlo Carra publiait son manifeste futuriste : « La peinture de sons, bruits et odeurs » qui condamna notamment : « *l'unité de lieu et de temps* » et préconisait l'emploi d'équivalences plastiques des sons, des bruits et des odeurs, « *les rouges exprimant ceux des usines, gares, hangars* », l'argenté rouge et violet « *ceux des restaurants, cafés et salons* », etc.

Recherches à rapprocher du simultanéisme dont se fait alors le champion en France le peintre Delaunay, appuyé par son ami le poète Guillaume Apollinaire.

Le manifeste futuriste « L'Art des Bruits » avait déjà été publié le 11 mars 1913, et avait pour auteur non un musicien, mais un peintre : Luigi Russolo (5). C'était une lettre ouverte adressée à « Mon cher ami Balilla Pratella, grand musicien futuriste. »

Ce texte permet de fixer avec précision la date où fut « inventée » la nouvelle technique musicale du « bruitisme », directement dérivée des recherches verbales de Marinetti dans ses « mots en liberté ».

« *Le 9 mars 1913, durant notre sanglante victoire remportée sur 4 000 passéistes au théâtre Costanzi de Rome, nous défendions à coups de poing et de canne la MUSIQUE FUTURISTE exécutée par un orchestre puissant, quand tout à coup mon esprit intuitif conçut un nouvel art que seul ton génie peut créer : l'art des bruits, conséquence logique de tes merveilleuses innovations (...) La vie antique ne fut que silence. C'est au XIX*e *siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes...* »

Ceci constaté, le peintre Luigi Russolo retrace l'évolution de la musique moderne, pour conclure qu'elle conduit à l'utilisation des bruits.

« *L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce des sons. Puis il amalgama des sons différents en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies diverses. Aujourd'hui l'art musical recherche les sons les plus dissonants, les plus étranges, et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. CETTE EVOLUTION DE LA MUSIQUE EST PARALLELE A LA MULTIPLICATION GRANDISSANTE DES MACHINES qui participent au travail humain (...) La machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion (...) La musique piétine (...) en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. IL FAUT ROMPRE A TOUT PRIX CE CERCLE RESTREINT DES SONS PURS ET CONQUERIR LA VARIETE INFINIE DES SONS-BRUITS (...) Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur pendant des années. C'EST POURQUOI NOUS PRENONS INFINIMENT PLUS DE PLAISIR A COMBINER IDEALEMENT DES BRUITS DE TRAMWAYS, D'AUTOS, DE VOITURES ET DE FOULES CRIARDES QU'A ECOUTER ENCORE, PAR EXEMPLE, « L'HEROIQUE » OU « LA PASTORALE ».*

Pour définir sa « Musique des bruits », Luigi Russolo part significativement non des partitions de son ami le musicien Pratella (qui a poursuivi sans rupture l'évolution générale de la musique moderne), mais des récents poèmes de Marinetti. Et il cite en exemple une lettre-épopée, écrite par lui dans les tranchées bulgares, en livrant contre les Turcs la bataille d'Andrinople (plus tard sujet d'un poème-clef dans son œuvre).

En voici un extrait qui montre combien la poésie de Marinetti avait évolué vers le « Bruitisme ». Les odeurs et surtout le « poids » étaient devenus des éléments négligeables dans un chant dont l'essentiel étaient les notations visuelles et les onomatopées.

« *En contrebas esclaffements de marécages rires buffles chariots aiguillons piaffe de chevaux caissons flic flac zang zang chak chaak cabrements pirouettes patatraak éclaboussements crinières hennissements i i i i i i i tohubohu tintement 3 bataillons bulgares en marche crook craak (lentement mesure à deux temps) Choumi Maritza o Karvavena cris d'officiers s'entrechoquant plats de cuivre par ici (Vite) par là-bas BOUM pam pam pam pam ici là là plus loin tout autour très haut attention nom de dieu sur la tête chaak épatant flammes flammes flammes flammes flammes flammes flammes rampe des forts là-bas Choukri Pacha-Rudolf alllo acteur rôles échos-souffleurs décors de fumée forêts applaudissements odeur-foi-bouc-crottin je ne sens plus mes pieds glacés odeur de moisi pourriture gongs flûtes clarines pipeaux partout en haut en bas oiseaux gazouiller béatitude ombrages verdeurs cip-cipzzip-zzip troupeaux pâturages dong-dang-dong ding bééé Orchestre.* »



« L'Homme à la caméra » (1929).

La transcription de ce poème, l'application de ses méthodes à d'autres thèmes que la guerre, inspire à Russolo ces indications sur les bruits qu'il faudrait désormais utiliser en musique.

« Pour vous convaincre de la variété surprenante des bruits, je citerai le tonnerre, le vent, les cascades, les fleuves, les ruisseaux, les feuilles, le trot d'un cheval qui s'éloigne, les sursauts d'un chariot sur le pavé, la respiration solennelle et blanche d'une ville nocturne, tous les bruits que font les félins et les animaux domestiques, et tous ceux que la bouche de l'homme peut faire sans parler ni chanter.

« Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs, qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisse des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. »

« *Traversons une capitale les oreilles plus attentives que les yeux* » : voilà sans doute la phrase-clef, qui conduisit le jeune musicien futuriste Vertov à fonder en 1916 son « Laboratoire de l'ouïe ».

Le peu que nous sachions de son montage sonore phonographique montre qu'il utilisa des éléments expressément catalogués trois ans plus tôt par Luigi Russolo : les cascades, les moteurs, les scies mécaniques.

Si ce dernier ne parle pas du « montage de sténogrammes », il suffirait pourtant au jeune Vertov d'avoir lu attentivement le poème inspiré à Marinetti par la bataille d'Andrinople pour comprendre qu'il insère dans son montage certaines paroles ou interjections quasi sténographiées. Elle apparaissent très clairement dès qu'on rétablit la ponctuation : « Boum-pam-pam-pam-, ci, là, là (...) plus loin, tout autour, très haut : « Attention, nom de Dieu, sur la tête », Chaak, épatant, flammes (...) Choukri Pachah téléphone des ordres à 27 forts ; en turc, en allemand : « Allo. Ibrahim », « Allo Rudolf », etc.

Luigi Russolo, lui, ne prévoit pas l'insertion d'exclamations ou de phrases-bruit dans son orchestre de bruiteurs, dont il définit ainsi les principes (6) :

« Nous voulons entonner et régler harmoniquement et rythmiquement des bruits très variés. Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. »

« *Reproduction imitative* » est une expression-clef pour l'évolution ultérieure de Russolo et du « Bruitisme » futuriste. Dans tout son « Manifeste », l'auteur ne soupçonne pas un instant que l'enregistrement des bruits puisse se substituer à la reproduction imitative (ou non). Il ne lui vient jamais à l'idée de remplacer l'instrument de l'orchestre par une machine, le phonographe. Ou plutôt, il veut créer de nouveaux instruments en partant de rudimentaires machines à bruit utilisées au XIXe siècle dans les coulisses


E. Svilova et D. Vertov pendant les enregistrements pour « Enthousiasme » (1930).

des théâtres, et adaptées après 1905-1910 dans les cinémas pour « sonoriser » les films muets pendant leur projection. En actionnant des manivelles ou des leviers ces machines primitives imitaient le vent (languettes glissant sur une étoffe de soie), le tonnerre (plaque de tôle), le canon (coups de grosse caisse), la grêle et la pluie (graviers secoués dans un cylindre de bois), la vaisselle cassée (débris de porcelaine agités), etc.

Dans ses conclusions Luigi Russolo précisait qu'il entendait employer dans son futur orchestre non des enregistrements, mais des instruments imitatifs.

« *Il faut remplacer la variété restreinte des timbres des instruments que possède l'orchestre par la variété infinie des timbres des bruits obtenus au moyen de mécanismes spéciaux (...) Le nouvel orchestre obtiendra les plus complexes et les plus neuves imitations sonores, non par une succession de bruits imitatifs reproduisant la vie, mais par une association fantastique de ces timbres variés (...) Avec l'incessante multiplication des nouvelles machines NOUS POURRONS DISTINGUER UN JOUR DIX, VINGT OU TRENTE MILLE BRUITS DIFFERENTS. CE SERONT LA LES BRUITS QU'IL NOUS FAUDRA NON PAS SIMPLEMENT IMITER MAIS COMBINER AU GRE DE NOTRE FANTAISIE ARTISTIQUE* (...) »

Suivant ces principes, Russolo pense à utiliser dans ses orchestres, avec des instruments à bruit, les machines elles-mêmes, telles par exemple les machines à coudre ou les machines à écrire. Mais non pas, répétons-le, l'enregistrement phonographique. Comme en témoigne le compte rendu du « Premier Concert de Bruiteurs Futuristes » :

« *Le 2 juin* (1913 - G.S.) *le peintre futuriste Russolo, créateur de l'art des bruits, expliquait et faisait fonctionner pour la première fois devant plus de 2 000 personnes qui bondaient le Théâtre Storchi, les différents appareils bruiteurs qu'il venait de construire en collaboration avec le peintre Ugo Piatti. Le musicien futuriste Pratella et le poète Marinetti prenaient ensuite la défense de cette invention étonnante. (...) Après cette soirée mémorable, le peintre futuriste Russolo (...) se remettait au travail pour perfectionner ses instruments bruiteurs et pour préparer ses « Quatre premiers réseaux de bruits » qui furent ensuite exécutés au premier concert bruitiste de la Maison Rouge de Milan le soir du* 11 *août* 1913. *L'orchestre que dirigeait Russolo était composé de* 15 *bruiteurs, soit* 3 *bourdonneurs,* 2 *éclateurs,* 1 *tonneur,* 3 *siffleurs,* 2 *bruisseurs,* 2 *glouglouteurs,* 1 *fracasseur,* 1 *stridenteur et* 1 *renâcleur. Ils exécutèrent les « Quatre réseaux de bruits » ainsi intitulés : « Réveil de la Capitale », « Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes », « On dîne à la terrasse du Casino » et « Escarmouche dans l'oasis ».*

Les thèmes choisis par Russolo pour ses « Réseaux » ont une importance cinématographique : « Réveil de la Capitale » deviendra ultérieusement une séquence dans plusieurs films réalisés suivant la méthode vertovienne du « Cinéma-œil ».

Voici enfin les détails donnés sur l'exécution de ces quatre morceaux :

« *Les quatre réseaux de bruits ne sont pas de simples reproductions impressionnistes de la vie qui nous entoure, mais d'émouvantes synthèses bruitistes. Par une savante variation de tons, les bruits perdent en effet leur caractère épisodique, accidentel et imitatif, pour devenir des éléments abstraits d'art. En écoutant les sons combinés et harmonisés des siffleurs et des glouglouteurs, on ne pensait plus guère*

à des autos, à des locomotives ou à des eaux courantes, mais on éprouvait une grande émotion d'art futuriste, absolument imprévue et qui ne ressemblait qu'à elle-même. »

Le compte rendu insiste donc sur le fait que les instruments nouveaux tendent vers l'abstraction et non pas vers les « *simples reproductions impressionnistes de la vie* ». C'est donc par principe esthétique que Luigi Russolo refusait tout recours à l'enregistrement reproduisant tels quels la vie et le bruit.

Peu après ces premiers concerts bruitistes, la guerre de 1914 vint interrompre les relations futuristes avec l'étranger et surtout avec la lointaine Russie.

La révolution musicale des bruiteurs futuristes n'avait donc pas abouti à créer un montage de bruits enregistrés, mais des instruments et un orchestre nouveaux. S'il avait suivi à la lettre les principes énoncés par les Italiens, le jeune Vertov aurait donc été détourné de l'emploi du phonographe (et ultérieurement du cinématographe).

⁂

Jusqu'en 1914 les Futuristes italiens s'intéressèrent peu au cinéma. Le 21 novembre 1913, Marinetti, qui se trouvait à Londres, publiait dans le « Daily Mail » un manifeste : « Le Futurisme glorifie le Music-Hall ». Ce texte contribuera peut-être à orienter vers le Music-Hall les Soviétiques Maïkovski, Eisenstein, Youtkévitch, Kozintsev et Trauberg, et tout le groupe de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique). Marinetti y écrit de façon incidente :

« *Le Music-hall seul aujourd'hui utilise le cinématographe qui l'enrichit d'un nombre incalculable de visions et de spectacles irréalisables (batailles, émeutes, courses, circuits d'autos et d'aéroplanes, voyages transatlantiques, profondeur des villes, des campagnes, d'océans et de cieux).* »

Marinetti envisage donc alors le cinéma comme un moyen théâtral mis au service d'une forme particulière du théâtre. Sa conception sera reprise en U.R.S.S. par Eisenstein, la FEKS et dans une certaine mesure par Koulechov, mais sera rejetée violemment par le jeune Dziga Vertov.

Si Vertov fut influencé par le futurisme pour ses conceptions du cinéma, ce fut seulement par ces propos du premier « Manifeste technique de la littérature futuriste », où Marinetti écrivait (11 mai 1912) :

« *Rien de plus intéressant pour le poète futuriste que l'agitation d'un clavier dans un piano mécanique. Le cinématographe nous offre la danse d'un objet qui se divise et se recompose sans intervention humaine. Il nous offre l'élan à rebours d'un plongeur dont les pieds sortent de la mer en rebondissant violemment sur le tremplin. Il nous offre la course d'un homme à 200 kilomètres à l'heure. Autant de mouvements de la matière hors des lois de l'intelligence et partant, d'une essence significative.* »

Ce qui revenait à dire que Marinetti s'intéressait alors au cinéma (pris en soi) non comme un moyen de reproduction de la vie, mais comme créateur de « *mouvements de la matière hors des lois de l'intelligence* » grâce à des procédés comme l'accéléré (coureur à 200 km/h), le film à l'envers (plongeur) ou l'animation (son premier propos nous paraissant viser les modelages qui se faisaient ou se défaisaient tout seuls).

Les Futuristes italiens s'intéressèrent au cinéma seulement après la déclaration de la première guerre mondiale, qui empêcha toute relation avec la Russie. Ils publièrent, le 11 septembre 1916, sous les signatures de Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chitti, un « Manifeste de la Cinématographie Futuriste ». Ce document resta sûrement inconnu du jeune Vertov. (...)

1) Il écrivait dans son premier « Manifeste » : « *Quand nous aurons quarante ans que de plus jeunes et de plus vaillants veuillent bien nous jeter au panier (...) Ils viendront contre nous (...) humant aux portes des académies la bonne odeur de nos esprits pourrissants déjà promis aux catacombes des bibliothèques.* » Il fut bon prophète. Rallié au fascisme dont il avait été un précurseur, Marinetti fut nommé académicien par Mussolini, et fut un ardent propagandiste du régime et des chemises noires jusqu'à sa mort, le 2 décembre 1944. Il était alors dignitaire de la « République italienne fasciste ».

2) Tract de quatre pages publié par la Direction du Mouvement futuriste, Milan, le 29 mars 1911.

3) Un tract de quatre pages publié par la Direction du Mouvement futuriste, Milan.

4) Tract de quatre pages publié par la Direction du Mouvement futuriste, Milan, le 11 août 1912.

5) Tract de quatre pages publié à Milan par la Direction du Mouvement futuriste. Réédité en 1954 (Richard Massé, Paris) par Maurice Lemaître, et repris en partie dans « L'Art de la Musique », 1961, anthologie de Guy Bernard (Seghers).

6) Ces phrases sont imprimées en lettres grasses dans la troisième page du « Manifeste ».

La notion d'intervalle

Quel est pour Vertov le sens du mot *intervalle*, passé du français dans la langue russe avec le même triple sens :

1° distance d'un lieu à un autre (Littré) ;

2° distance d'un temps à un autre (Littré) ;

3° subjectivement, « différence de hauteur entre deux sons ». Physiquement leur rapport de fréquence. « Un mode, une gamme, un accord sont définis par les intervalles existant entre leurs sons constitutifs » (Roland de Candé : Dictionnaire de la Musique, 1961).

Au mot *intervalle*, Vertov donnait d'abord son sens musical, tel qu'il lui avait été enseigné au Conservatoire. Cette troisième définition l'avait conduit à une quatrième, purement cinématographique : collure, raccord, entre deux bouts de films, donc passage d'un plan (d'un élément filmique) à un autre. Ce qui supposait presque toujours un changement de lieu et un changement de temps.

Pour Vertov, l'emploi de l'intervalle, de la collure d'un bout de film à un autre, conduit à la construction d'un temps filmique et d'un espace filmique, différents du temps réel et de l'espace réel. Ce qu'il illustre (pour l'espace) avec sa construction d'une « chambre à douze murs pris dans les différentes parties du monde », de cette *salle des intervalles* qui n'a aucune existence, sinon par le film et son montage.

Tel est le sens profond de l'apparente plaisanterie du 3 avril (1922?), première manifestation du Conseil des Trois.

Dziga Vertov avait d'autre part précisé sa conception des intervalles dans son manifeste de *Kinophot* (1919-1922) :

La matière première de l'art du mouvement n'est nullement le mouvement en lui-même, mais les intervalles, le passage d'un mouvement à un autre. Ce sont eux (les intervalles) qui entraînent l'action vers sa solution cinématographique.

L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ces éléments, donc des intervalles en phrases.

Dans chaque phrase, il y a un point de départ, un apogée et une chute (qui se manifestent à un degré plus ou moins élevé).

L'œuvre est construite avec des phrases, comme chaque phrase est construite avec des intervalles de mouvement. Possédant en lui le ciné-poème ou le fragment, le Kinok doit savoir l'inscrire de manière exacte pour pouvoir lui donner vie sur l'écran, dans des conditions techniques favorables.

Tout en spécifiant que le montage, en assemblant des bouts de films, en construisant avec des intervalles, crée un espace et un temps filmiques, Vertov professait donc, dès le début des années vingt, que le mouvement filmique, composé de mouvements enregistrés, possédait son mouvement spécifique, différent des mouvements fragmentaires utilisés pour sa création.

Pour lui les intervalles s'organisaient naturellement en « phrases », mot pris dans son sens musical bien plus que grammatical, et qui correspond à ce que nous appelons aujourd'hui *séquences*.

S'il se réfère (au moins inconsciemment) à la musique, Vertov refuse tout recours, pour l'art du film, à la littérature traditionnelle, et surtout au roman.

Le Conseil des Trois enregistra ses discussions sous forme de sténogrammes. Un de leurs fragments, publié dans *LEF* (n° 3) et daté du 10 janvier 1923, proclame :

Les films psychologiques, policiers, satiriques, de paysages, si on leur enlevait indifféremment toutes leurs images pour ne laisser subsister que leurs sous-titres, on obtiendrait alors le squelette littéraire du film.

Sur ce squelette littéraire nous pourrions placer d'autres ciné-sujets, à notre goût réalistes, symbolistes, expressionnistes, etc. sans que la situation des choses s'en trouve pour cela modifiée.

Telle est la recette : squelette littéraire plus ciné-illustration.

C'est ainsi que sont fabriqués presque sans exception tous nos films et ceux de l'étranger...

Le jugement est sévère, mais juste pour les premières mises en scène soviétiques (1919-1922). Le merveilleux épanouissement paraît encore très éloigné, que vont déterminer en 1925, les pionniers de l'art du film : Vertov, Koulechov, Eisenstein. La production des studios, peu abondante, est l'œuvre de réalisateurs formés et déformés par le cinéma commercial tzariste. Ils en sont restés au pire cinéma illustratif, ils plaquent leurs images sur des « squelettes littéraires » fournis par de médiocres scénaristes, imitant en cela les importations occidentales des Nepmans.

Chez Vertov, la notion de *squelette littéraire* est importante. Le réalisateur refuse résolument tout emprunt au théâtre ou au roman. Il refuse même le scénario, entendu au sens d'une histoire racontée en reprenant les méthodes des romanciers du XIXe siècle.

Vers 1920-1925 les chercheurs d'avant-garde en U.R.S.S. comme en France considèrent souvent le roman comme une forme périmée, appartenant à un siècle et à une société bourgeoise désormais révolue ou stérile. Ils condamnent avec plus de vigueur encore les adaptations à l'écran des romans ou des pièces. Ils proclament hautement que le cinéma doit être un art autonome.

La condamnation de ce cinéma traditionnel est reprise avec plus de force encore dans *L'appel du 20 janvier 1923 aux cinéastes du Conseil des Trois :*

Cinq années d'événements tragiques sont entrées dans votre sang et en sont sortis sans laisser aucune trace.

Les tableaux artistiques *d'avant la révolution restent suspendus à l'intérieur de vous avec les icônes, et c'est vers ces icônes que vont toutes vos divines entrailles.*

L'étranger vous éblouit en expédiant dans la Russie nouvelle les reliques du Ciné-drame assaisonnées à une bonne sauce technique.

Le printemps approche. On attend ce qu'aura été le travail des Ciné-fabriques. Le Conseil des Trois attend avec un évident regret de connaître la façon dont les réalisateurs auront accommodé les œuvres littéraires dans leurs nouvelles mises en scène.

Déjà flottent dans l'air les mises en scène théâtrales, les drames, les poèmes. En Ukraine comme à Moscou on recommence à tourner des films en suivant toutes les données de l'impuissance. Les vestiges d'une forte technique, oubliée pendant le temps où l'on ne travaillait pas, et la capacité de la pensée active, orientent le cinéma vers le drame psychologique en six parties. C'est-à-dire qu'ils l'orientent vers le derrière. De telles tentatives sont vouées à l'échec.

L'organisme du cinéma est infecté par le poison de la routine. Nous exigeons que nous soit donnée la possibilité d'entreprendre des expériences sur un organisme moribond, afin de trouver un antidote. Nous suggérons à ceux qui n'y croient pas de se laisser convaincre. Nous sommes prêts à essayer notre antidote sur les cobayes des Ciné-études.

Ces Ciné-études, Dziga Vertov les avait entreprises depuis le printemps 1922 avec la publication de la première *Kino Pravda*, dont 12 numéros furent édités en 1922. Il s'agissait d'une œuvre collective du Conseil des Trois, Svilova étant assistante et Mikhaïl Kaufman le plus souvent l'opérateur... (...)

Kinopravda n° 9

Dans le domaine de la pratique, la production des « Kinopravda » (ou « Kino Pravda ») se poursuit au cours des années 1922, 1923 et 1924. De l'analyse des numéros conservés de ce ciné-journal (déjà entreprise par Sadoul dans le numéro 144 des « Cahiers »), retenons celle du troisième sujet de la « Kinopravda » n° 9 (25 août 1922), qui peut apparaître comme une étape entre le culte futuriste de la machine et le cinéma se regardant en tant qu'instrument de production, dans le dernier film muet de Vertov, « L'Homme à la caméra ».

(Les deux premiers sujets de la « Kinopravda » n° 9 sont consacrés au congrès des prêtres orthodoxes à Moscou et aux courses à l'hippodrome de Moscou, le 25 août.)

Le troisième sujet de la *Kino Pravda n° 9* est consacré au premier cinéma mobile inauguré en U.R.S.S. Ce moyen de propagation du film avait été préconisé avec enthousiasme par Vertov (qui lui consacra plusieurs rapports). Il s'agit d'un appareil promené dans une archaïque voiture à cheval, en même temps qu'un groupe électrogène à pétrole. Cette réalisation dont s'enorgueillit en 1922 la jeune U.R.S.S. nous paraît maintenant venir d'un autre siècle que le nôtre, tant elle est primitive.

Vertov, lui, s'émerveille. Il montre comment on charge et l'on décharge l'appareil. *En huit minutes tout est prêt*, proclame fièrement un sous-titre. Le montage, très morcelé, n'insistera pas beaucoup sur la charrette et sur les hommes. Avec des éléments mécaniques en action et vus en gros plan, le réalisateur crée une véritable « marche des machines » où l'on retrouve tout l'enthousiasme futuriste pour la vie moderne, les moteurs, l'électricité, les avions, les automobiles, etc.

On retrouvait l'influence directe de Marinetti et de ses premiers manifestes appelant un règne mécanique remplaçant le règne animal (ou humain) dans ces passages du manifeste de 1919-1922 publié par Vertov dans le *Kinophot:*

Le « psychologique » empêche l'homme d'être exact comme un chronomètre, il entrave son ambition de s'apparenter aux machines. Chez nous, il n'y a pas de raison pour que l'art du mouvement ne consacre pas toute son attention à l'homme futur et non pas à l'homme actuel.

Il est honteux que, contrairement aux machines, les hommes ne sachent pas se conduire. Mais que faire, si le comportement impeccable de l'électricité nous touche plus que le désordre des gens actifs ou l'oisiveté pédante des gens passifs (...)

Nous excluons momentanément *l'homme comme objet d'un ciné-tournage, parce qu'il est incapable de diriger ses propres mouvements.*

Notre voie c'est de partir du soi-disant citoyen pour parvenir à l'homme électrique accompli, par la voie de la poésie des machines.

Mettre à jour l'âme des machines, faire aimer la machine par l'ouvrier, faire aimer le tracteur par le paysan, faire aimer la locomotive par le mécanicien : nous apportons ainsi une joie créatrice dans tout travail mécanique.

Nous apparentons les hommes aux machines.

Nous formons des hommes nouveaux.

Des hommes nouveaux libérés de la saleté et de la maladresse, aux mouvements précis et allègres, qui deviendront alors un objet digne d'un ciné-tournage.

Nous allons, la tête haute, vers la prise de conscience du rythme des machines, de l'extase du travail mécanique, vers une assimilation de la splendeur épanouie des réactions chimiques. Nous chantons le bouleversement de la terre. Nous composons des ciné-poèmes avec le flamboiement des usines électriques. Nous transposons le mouvement des comètes et des météores, l'éblouissant faisceau des projecteurs sidéraux.

Dans un pays qui sort à peine de la guerre civile, où les machines sont rares et la majorité des hommes encore étrangers à toute technique moderne, Vertov appelle donc aux noces de l'homme et de la machine, et par là dépasse les anciennes vues de Marinetti... Georges SADOUL.

EN HAUT : LENINE A L'INAUGURATION DU MONUMENT MARX-ENGELS (7 NOVEMBRE 1918). EN BAS : « LE TRAIN DU COMITE CENTRAL » (1921).



« DRAME AU CABARET FUTURISTE No 13 » (1914), AVEC LES MEMBRES DE LA SOCIETE FUTURISTE « QUEUE D'ANE », REALISE PAR VLADIMIR KASSIANOV.

Maïakovski, Vertov par Bernard Eisenschitz

Dziga Vertov aborde le cinéma avec la Révolution d'Octobre. Au printemps 1918, il se met à la disposition du Kino-Komitet de Moscou, et prend la direction des premières actualités cinématographiques du gouvernement des Soviets. Dès lors, toute sa vie est consacrée à édifier une cinématographie communiste.

Mais Vertov, né d'une famille d'intellectuels, restera toujours marqué par ses expériences futuristes de jeunesse, sans qu'il y ait contradiction avec son engagement politique. Son biographe N.P. Abramov ne parvient à trouver, dans tous ses écrits, qu'un seul texte manuscrit, ressemblant à une critique des « excès de jeunesse ». En effet, ceux-ci sont inséparables pour lui de sa participation à la révolution.

« ...*Invention de romans fantastiques, d'essais, de poèmes, d'épigrammes, et satires en vers.*

« *Puis, dès l'adolescence, cela s'est transformé en une passion pour le montage de sténogrammes. En intérêt pour la possibilité d'une transcription du son documentaire. En expériences de transcription par mots et par lettres du bruit d'une chute d'eau, d'une scierie, etc. Dans mon « laboratoire auditif », je créais des compositions documentaires et des mots-montages musico-littéraires.*

« *Ensuite — au printemps 1918 — embrayage sur le cinéma. Commence à travailler au journal « Kino-Nédélia ». Méditations sur l'œil armé, sur le rôle de la caméra dans l'exploration de la vie...* » (21)

La comparaison entre la recherche de Maïakovski et de Vertov, et les surabondants manifestes de Marinetti (voir ce numéro, p. 19) indique le domaine formel que l'option révolutionnaire a ouvert aux Futuristes russes. Publiant en 1916 un manifeste sur « La Cinématographie futuriste », Marinetti donne la mesure d'un certain nombre d'intuitions que la débilité de sa phraséologie, et de son idéologie, préfascistes, maintiennent au niveau le plus élémentaire (*) :

« *A première vue, le cinématographe peut déjà sembler futuriste, c'est-à-dire dépourvu de passé et libre de traditions.* (...)

« *Le cinématographe crée la* symphonie polyexpressive.

« *Nos films seront :*

1. *des analogies cinématographiées.*
2. *Des poèmes, des discours et des poésies cinématographiés.*
3. *Simultanéité et compénétration de temps et de lieux divers cinématographiés.* (...)
7. *Drames d'objets cinématographiés.* (...)
10. *Reconstructions irréelles du corps humain cinématographiées.* (...)

« *Décomposons et recomposons ainsi l'Univers selon nos merveilleux caprices, pour centupler la puissance du génie créateur italien et sa domination absolue sur le monde.* »

Pour les Futuristes russes, au contraire, le culte du nouveau, de la machine, s'immerge dans une réalité évoluant à toute vitesse : celle de la Russie des Soviets comme pays industriellement en retard, de l'électrification, du surgissement des barrages, des usines, etc.

Mais aussi, la période du communisme militaire a eu un seul type de production cinématographique en rupture avec la tradition — pour des raisons économiques (manque de pellicule) et politiques (besoin d'une large diffusion propagandiste) : celle d' « agit-films », de films sur la guerre, de films de vulgarisation scientifique, comme la série sur l'extraction de la tourbe suscitée par Lénine. A la même époque, Maïakovski dessine des affiches contre l'alcoolisme ou pour l'Agence Télégraphique Russe. Le documentaire est la première forme de cinéma soviétique, puisque jusqu'à la nationalisation du cinéma, le 27 août 1919 (voir décret dans ce numéro, page 30), les anciennes firmes de production continuent d'exercer leur activité et de produire des films traditionnels, en général tirés des classiques de la littérature nationale. En juin 1918, le Kino-Komitet de Moscou commence bien à produire des films avec acteurs, mais aucun n'a laissé de souvenir marquant. Tous les jeunes cinéastes et techniciens qui adhèrent à la Révolution se dirigent donc vers le documentaire.

Sadoul (19) insiste sur le fait que la notion de « La Vie à L'Improviste », apparue seulement en 1924 dans les écrits de Vertov et peut-être due à son frère, Mikhaïl Kaufman, est loin de tenir la première place dans ses conceptions théoriques. De même, *Kino-Pravda* n'est pas un mot d'ordre, mais le titre d'un magazine filmé. Ce n'est que dans un texte de 1940 que Sadoul trouve dans un de ses écrits le mot « vérité » assumé dans un sens programmatique.

En 1913, Maïakovski attaque Stanislavski en ces termes :

« *Il imite en tout servilement la nature.* (...) *Il choisit surtout des pièces d'un caractère quotidien et s'efforce de porter directement à la scène un morceau de rue sans le moindre embellissement.* »

Le 20 janvier 1923, le « Soviet Troïkh » (Conseil des trois, composé de Vertov, de sa femme Elizaveta Svilova et de Mikhaïl Kaufman) lance un appel similaire :

« *Les « tableaux artistiques » d'avant la Révolution sont suspendus en vous comme des icônes, et c'est vers ces icônes que vont toutes vos divines entrailles.* (...) *Déjà flottent dans l'air les mises en scène théâtrales, les drames, les poésies en vers. En Ukraine comme à Moscou, on commence à réaliser des films suivant toutes les données de l'impuissance.* »

A l'extrême opposé de la pratique de Vertov, Meyerhold, lui aussi, s'oppose fondamentalement à l'art naturaliste. Fevralski affirme (58) que Vertov avait beaucoup d'admiration pour lui. Si c'est exact, au-delà des divergences, on peut penser que Vertov avait reconnu dans le « théâtre théâtral » une volonté proche de la sienne, de prélever la plupart de ses éléments dans le réel sans mimer celui-ci, mais en les disloquant, les décomposant et les recomposant dans une construction rigoureuse : en les *transformant*. C'est dans la collaboration de Meyerhold avec Maïakovski pour le « Mystère-Bouffe » (deuxième version en 1920) que ces traits sont le plus évidents :

« *Il importe peu — aux autres théâtres — de faire du théâtre ; — pour eux — la scène est un trou de serrure. — tiens-toi tranquille — et regarde — tout droit ou de travers — une petite tranche — de la vie d'autrui.* (...) *Nous aussi — nous montrerons la vraie vie — mais* transformée par le théâtre — en spectacle extraordinaire. »

A ce prologue du « Mystère-Bouffe » (13) répond le cri de Vertov : « *A bas les scénarios-fables bourgeois ! Vive la vie telle qu'elle est !* » (1). Tout au long de *L'Homme à la caméra*, pour cette raison même accusé de formalisme, Vertov dénonce le naturalisme et le voyeurisme consubstantiels et inévitables dans le fragment filmé.

Le 14 novembre 1922, les vingt-cinq fondateurs du « productivisme » déclaraient : « *Toute activité artistique n'ayant pas pour but la production est superflue.* » Vertov partage cette idée d'un « proïzvodstvennoïe iskousstvo », révolutionnaire dans un pays industriellement arriéré, avec la négation radicale du passé qu'elle implique — mais ce deuxième terme reste secondaire et d'une utilité p[illegible]ment polémique. Pour Vertov il s'agit bien de *fabriquer* les faits, comme en témoigne un texte de 1926 (« La Fabrique des faits », in 36), où il met dans le même sac « *la « Fabrique de l'acteur excentrique », la « Fabrique d'attractions »*

d'Eisenstein, la fabrique des baisers et des colombes (et de tels cinéastes ne sont pas encore morts), la fabrique « de la mort » (Le Minaret de la mort, La Baie de la mort, La Tragédie de Tripoli, *etc.*) ».

Une des plus graves erreurs concernant Vertov est de voir en lui un pionnier du documentaire, à partir de l'opposition systématique que lui-même, en liaison avec la revue « Kino-Phot » d'Alexeï Gan (qui, paraissant à partir d'août 1922, publie « Nous » et, de Maïakovski, « Cinéma et cinéma »), avec les constructivistes (Rodtchenko travaille avec Vertov à partir de la treizième *Kino-Pravda*) et avec LEF, manifestait à tout travail où il décelait les traces d'une dramaturgie. LEF a donné naissance à un certain nombre d'œuvres extrêmement élaborées basées sur le montage de faits réels : les pièces de Tretiakov, le premier roman de Tynianov, « Kioukhlia (Le Disgrâcié) » (1925). La polémique entre Vertov et Eisenstein en paraît aujourd'hui d'autant plus surprenante, mais les attaques de Maïakovski, Brik et Chklovski contre *Octobre*, n'ont pas d'autre motivation. « *LEF luttera pour un art-construction-de-la-vie* », lit-on dans le premier numéro de la revue (18). Et le manifeste publié dans le numéro 2 : « *Ces soi-disant metteurs en scène ! Quand arrêterez-vous, vous et les rats, de vous occuper avec les accessoires de la scène ? Occupez-vous de l'organisation de la vie réelle.* » (70) Chklovski remarque (« Esfir Choub », 1940, in 63), que LEF oppose en fait montage et création, et fait l'éloge du film de montage parce qu'il se sert du travail du passé.

Pour Maïakovski, le cinéma reste très longtemps l'enregistrement mécanique de ses expériences, plutôt qu'un instrument de connaissance autonome. Quelles que soient ses protestations d'amour pour le nouveau moyen d'expression, il conservera toujours une prédilection pour le documentaire, et ce n'est pas lui qui fera l'application au cinéma qu'appelait sa phrase : « *Le théâtre n'est pas un miroir, c'est un verre grossissant* ». (63) En 1914, il avait participé comme acteur, avec Larionov et Gontcharova, au film *Drame au cabaret futuriste N° 13*, qui n'était, semble-t-il, qu'un canular. En 1918, ce sont ses trois films : *Pas né pour l'argent, La Demoiselle et le voyou*, et *Enchaînée par le film*. Il est significatif que Maïakovski n'en soit que scénariste et interprète, et qu'il laisse à d'autres (Nikander Tourkine et Evguény Slavinsky) le soin de les réaliser et d'en contrôler la photo (ce qui n'alla d'ailleurs pas sans heurts : cf. « Préface au recueil de scénarios », in 41). Bien que les films soient remplis de truquages, probablement inspirés de Mack Sennett et de Chaplin, leur travail de caméra ne présente aucune recherche, et ils ne sont que l'enregistrement — effectivement remarquable d'un point de vue documentaire — de la performance de Maïakovski.

Il faut attendre « Comment allez-vous ? », pour trouver chez Maïakovski une interrogation sur le cinéma. Mais même les questions qu'il se pose paraissent un peu dépassées pour 1927. Citons le début de l'essai « Au secours ! », dont l'anachronisme contraste avec la maîtrise (très proche de l'esprit de *L'Homme à la caméra*) du scénario lui-même.

« *J'ai écrit un scénario, « Comment allez-vous ? »*

« *Ce scénario était basé sur des principes. Avant de l'écrire je me suis posé une série de questions.*

« *Première question : Pourquoi les films étrangers sont-ils supérieurs aux nôtres, en général aussi bien que par leur qualité artistique ?*

« *Réponse : Parce que le film étranger trouve et utilise des moyens particuliers qui dérivent de la technique cinématographique, et ne peuvent se trouver dans aucun autre moyen d'expression (le train de* Our Hospitality, *la transformation de Chaplin en poulet dans* The Gold Rush, *les lumières du train en mouvement dans* A Woman of Paris).

« *Deuxième question : Pourquoi faut-il défendre les actualités contre le film joué ?*

« *Réponse : Parce que le film d'actualités montre des choses et des faits réels.*

« *Troisième question : Pourquoi est-il impossible de supporter une heure d'actualités ?*

« *Réponse : Parce que nos actualités sont des juxtapositions au hasard de plans et d'événements. L'actualité doit être organisée et doit s'organiser. Ce genre d'actualités, on pourrait les supporter. Les journaux offrent cette sorte d'organisation des événements, et on ne peut pas vivre sans journaux. Rejeter une telle organisation n'est pas plus intelligent que de proposer de fermer les « Izvestia » ou la « Pravda ».*

« *Quatrième question : Pourquoi* A Woman of Paris *est-il d'une beauté si aveuglante ?*

« *Réponse : Parce que, organisation de faits simples, il atteint à la plus grande saturation émotionnelle.*

« *Le scénario « Comment allez-vous ? » était conçu comme une réponse à ces questions sur le langage du cinéma.* » (41)

Vertov, au contraire, a posé depuis longtemps, dans les termes du cinéma, les questions que Maïakovski débattait dans le champ littéraire, et en premier lieu celle de l'accessibilité au spectateur. Une remarque sur *Trois chants sur Lénine* répète presque littéralement certaines des protestations de Maïakovski (« *Il faut savoir organiser la compréhension d'un livre* », in 8) :

« *J'ai réussi (dans une large mesure) à rendre* Trois chants sur Lénine *accessible, compréhensible aux millions de spectateurs. Mais ce ne fut pas au prix du renoncement au langage cinématographique. Pas au prix de chemins découverts auparavant.* » (65)

Dans les deux cas, ce sera le principal argument invoqué contre eux par la bureaucratie ; dans les deux cas, la réponse proposée est de classe.

« *Si nous voulons réellement voir clair dans le problème de l'action des films sur le spectateur, il nous faut tout d'abord convenir de deux choses :*

1) Quel spectateur ?

2) De quelle action sur le spectateur s'agit-il ?

« *Sur un assidu des salles de cinéma, le drame d'art de service doit agir comme le cigare ou la cigarette sur le fumeur (...)*

« *Nous nous élevons contre la collusion du « metteur en scène-enchanteur » avec le public soumis à l'enchantement.*

« *Seule la conscience peut lutter contre les suggestions magiques de tout ordre. (...)*

« *Vive la conscience de classe !*

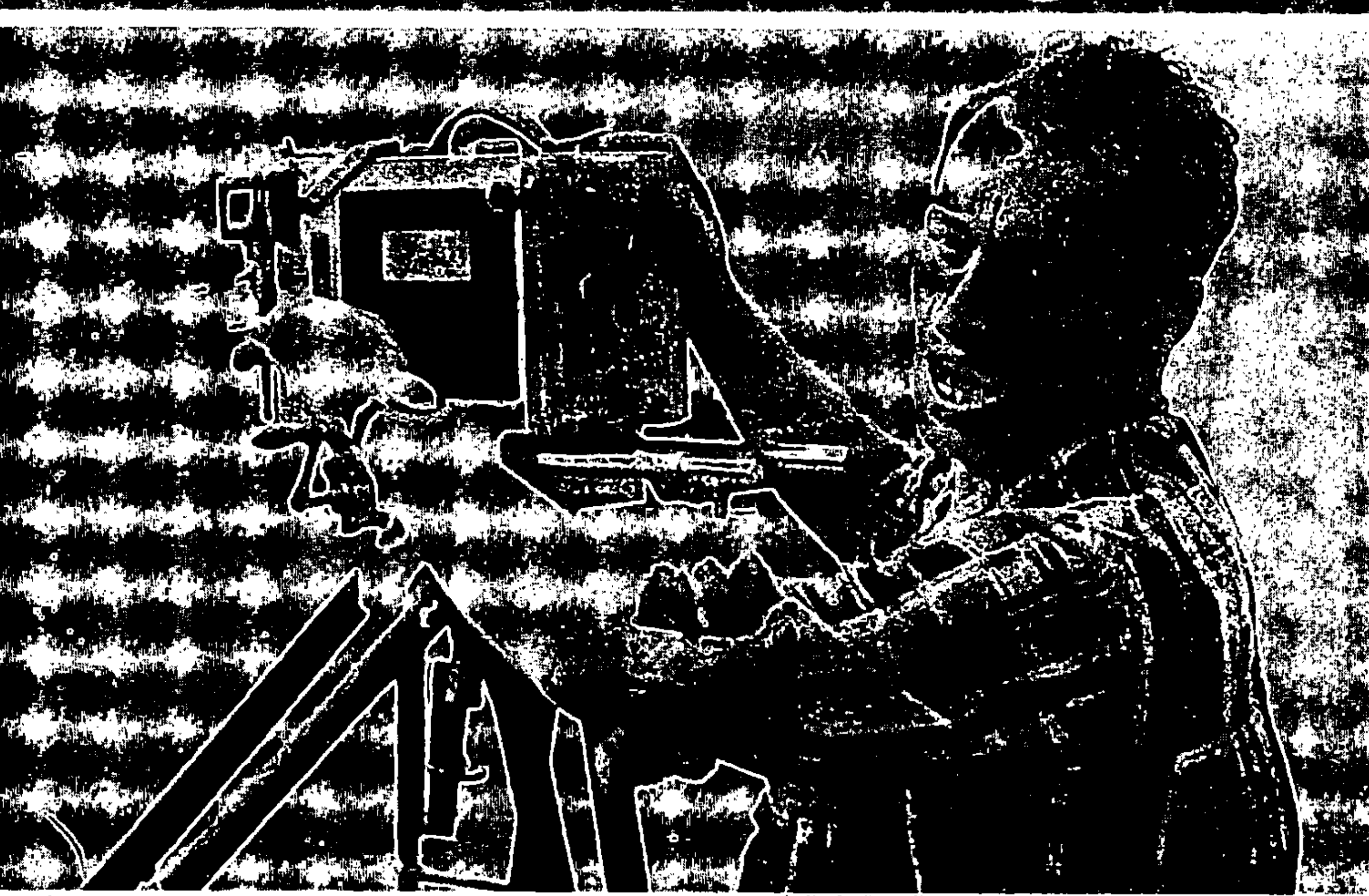
« *Vive le ciné-œil !* » (texte de juillet 1924, in 21).

A propos de Maïakovski, Vertov cite longuement le texte de Lénine sur la revue « *Svoboda* », opposant le didactisme de l'écrivain populaire et celui de l'écrivain vulgaire. (11) Pour Vertov, Maïakovski « *est le Kinoglaz* », et il représente le modèle d'un art véritablement populaire. Après le travail de recherche pour *Trois chants sur Lénine*, il retrouve dans les chants populaires les rythmes de « Vladimir Ilitch Lénine » (1924).

Ce texte n'avait pour but que d'indiquer deux axes autour desquels une recherche serait à poursuivre. Maïakovski-Vertov, un rapport faussement évident de filiation linéaire, mais où les détours et ramifications sont en définitive nombreux : n'est-ce pas dans l'autre sens qu'il faudrait établir ce tracé, ou du moins n'y a-t-il pas eu à un certain point retour de flamme ? (Voir par exemple comment Vertov passe du général « révolutionnaire » — les actualités — au particulier « formaliste » — *L'Homme à la caméra* — et Maïakovski, inversement, du « Mystère-Bouffe » à l'adhésion à la RAPP — mais on pourrait aussi bien prouver le contraire). Et, deuxièmement, de cerner cette opposition mal définie du « réel » et de la « dramaturgie », qui a été le pivot de bien des conflits des années vingt, dans et autour de LEF. Eisenstein y voyait un malentendu, un jeu de mots (en 1945, il est vrai). Toujours est-il que cette dichotomie reflète une des premières tentatives systématiques pour appliquer la théorie léniniste de la connaissance, dans une optique de recherche analytique, au domaine formel. — Bernard EISENSCHITZ.

(*) F.T. Marinetti, « Teoria e invenzione futurista », Mondadori, Rome, 1968.

ЛЕНИНСКАЯ
КИНО-ПРАВДА
21
К
ГОДОВЩИНЕ
СМЕРТИ
-АЯ
21
ЯНВ.
ЛЕНИНУ-КИНОКИ



EN HAUT : AFFICHE DE LA « KINO-PRAVDA DE LENINE ». SORTIE POUR LE PREMIER ANNIVERSAIRE DE SA MORT. EN BAS : MIKHAIL KAUFMAN, « L'HOMME A LA CAMERA ».

ДЕКРЕТ

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами Совета Народных Комиссаров: Влад Бонч-Бруевич

Секретарь:

Москва, Кремль.

Августа 27 дня 1919 г.

DECRET DE NATIONALISATION DU CINEMA (27 AOUT 1919), SIGNE PAR LENINE.

Lénine :
De la culture prolétarienne

Il apparaît, à la lecture des *Izvestia* du 8 octobre, que le camarade Lounatcharski a dit au congrès du « Proletkult » *exactement le contraire* de ce dont nous étions convenus hier avec lui.

Il est indispensable de préparer de toute urgence un projet de résolution (du congrès du « Proletkult »), de le faire approuver par le Comité central et de le faire voter *à cette session* même du « Proletkult ». Il faut le soumettre aujourd'hui même au nom du Comité central, au Collège du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique et au Congrès du « Proletkult », car c'est aujourd'hui que ce congrès s'achève.

Projet de résolution :

1° Dans la République soviétique des ouvriers et des paysans, tout l'enseignement, tant dans le domaine de l'éducation politique en général que, plus spécialement, dans celui de l'art, doit être pénétré de l'esprit de la lutte de classe du prolétariat pour la réalisation victorieuse des objectifs de sa dictature, c'est-à-dire pour le renversement de la bourgeoisie, pour l'abolition des classes, pour la suppression de toute exploitation de l'homme par l'homme.

2° C'est pourquoi le prolétariat, représenté tant par son avant-garde, le Parti communiste, que par l'ensemble des diverses organisations prolétariennes en général, doit prendre la part la plus active et la plus importante dans tout le domaine de l'instruction publique.

3° L'expérience de l'histoire moderne et, en particulier, celle de plus d'un demi-siècle de lutte révolutionnaire du prolétariat de tous les pays du monde, depuis la parution du *Manifeste Communiste,* prouve indiscutablement que la conception marxiste du monde est la seule expression juste des intérêts, des vues et de la culture du prolétariat révolutionnaire.

4° Le marxisme a acquis une importance historique en tant qu'idéologie du prolétariat révolutionnaire du fait que, loin de rejeter les plus grandes conquêtes de l'époque bourgeoise, il a — bien au contraire — assimilé et repensé tout ce qu'il y avait de précieux dans la pensée et la culture humaines plus de deux fois millénaires. Seul le travail effectué sur cette base et dans ce sens, animé par l'expérience de la dictature du prolétariat, qui est l'étape ultime de sa lutte contre toute exploitation, peut être considéré comme le développement d'une culture vraiment prolétarienne.

5° S'en tenant rigoureusement à cette position de principe, le Congrès du « Proletkult » de Russie rejette résolument, comme fausse sur le plan théorique et nuisible sur le plan pratique, toute tentative d'inventer une culture particulière, de s'enfermer dans ses organisations spécialisées, de délimiter les champs d'action du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique et du « Proletkult » ou d'établir « l'autonomie » du « Proletkult » au sein des institutions du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique, etc. Bien au contraire, le Congrès fait un devoir absolu à toutes les organisations du « Proletkult » de se considérer entièrement comme des organismes auxiliaires du réseau d'institutions du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique et d'accomplir, sous la direction générale du pouvoir des Soviets (et plus spécialement du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique) et du Parti communiste de Russie, leurs tâches, en tant que partie des tâches inhérentes à la dictature du prolétariat.

* * *

Le camarade Lounatcharski dit que sa pensée a été déformée. Cette résolution en est *d'autant plus nécessaire.*

Rédigé le 8 *octobre* 1920.
Publié pour la première fois en 1926 *dans la revue « Krasnaïa Novi » n°* 3.

Brouillon de la résolution
sur la culture prolétarienne :

1. Pas des idées particulières, mais le marxisme.
2. Pas *l'invention* d'une nouvelle culture prolétarienne, mais le *développement* des meilleurs modèles, traditions, résultats de la culture *existante* du *point* de vue de la conception marxiste du monde, des conditions de vie et de lutte du prolétariat à l'époque de sa dictature.
3. Pas en dehors du Commissariat du Peuple à l'Instruction, mais comme partie intégrante de ce dernier, car le P.C.R. + le Commissariat du Peuple à l'Instruction publique = l'Σ du Proletkult.
4. Liaison étroite et cosubordination du Proletkult et du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique.
5. Se garder de... (1)

Rédigé le 9 *octobre* 1920.
Publié pour la première fois en 1945 *dans le Recueil Lénine XXXV.*

1) Le manuscrit s'interrompt sur ces mots. (*N.R.*)

(*Textes tirés de « Culture et Révolution culturelle », Editions du Progrès, Moscou* 1966. *Le « Projet de résolution » se trouve également dans « Lénine : Œuvres Complètes », Paris-Moscou, Tome XXXI, p.* 327-328, *et le « Brouillon de la résolution » dans « Lénine : Œuvres », 4e Edition russe, Tome* 42, *p.* 177.)



V. MAIAKOVSKI, LILI BRIK, ET (DEBOUT) BORIS PASTERNAK ET EISENSTEIN A L'EPOQUE DE LEF.

S. M. Eisenstein : Sur la question d'une approche matérialiste de la forme

L'accueil chaleureux et unanime fait à *La Grève* par la presse et la nature même des jugements exprimés par celle-ci nous autorisent à considérer *La Grève* non seulement comme une victoire révolutionnaire en soi, mais aussi comme une *victoire idéologique dans le domaine* de la forme. Ceci est particulièrement significatif en un moment comme celui-ci, où l'on est prêt à persécuter fanatiquement tout travail dans le domaine de la forme, en l'accusant de « formalisme » et en lui préférant... le totalement informe. Avec *La Grève*, au contraire, nous avons le premier exemple d'art révolutionnaire où la forme se montre plus révolutionnaire que le contenu.

Et la nouveauté révolutionnaire de *La Grève* ne résulte absolument pas de ce que son contenu — le mouvement révolutionnaire — a été historiquement un phénomène de masse, et non pas individuel — c'est tout cela, dit-on, absence d'intrigue, de protagonistes, etc., qui caractérise *La Grève* comme « premier film prolétarien » —, mais au contraire de ce que le film propose un *processus formel bien déterminé* pour affronter la découverte d'une immense quantité de matériel historico-révolutionnaire dans son ensemble.

Le matériel historico-révolutionnaire, c'est-à-dire le *passé « productif »* de la réalité révolutionnaire contemporaine, a été pris en examen, pour la première fois, sous un *angle visuel correct :* ses moments caractéristiques ont été examinés comme autant de phases d'un processus unique du point de vue de leur nature « productive ». Découvrir la logique productive et exposer une technique des méthodes d'une lutte entendue comme processus « vital » et variable, qui ne connaît pas de normes inviolables en dehors de l'objectif final, méthodes qui sont modifiées et façonnées à chaque moment donné, selon les conditions et les rapports de force existant à chaque phase donnée de la lutte, montrant cette dernière dans toute son immense richesse de vie : telle est l'exigence formelle énoncée par moi devant le Proletkult au stade de la détermination du contenu des sept parties du cycle *Vers la Dictature*.

Il est évident que la spécificité du *caractère* même (de masse) de ce mouvement ne joue encore aucun rôle dans la construction du principe logique formulé, et qu'elle ne l'a pas déterminé. La forme de l'élaboration du contenu en fonction du sujet — dans notre

cas le procédé, appliqué pour la première fois, de montage du scénario (c'est-à-dire le fait de construire le scénario non pas sur la base de quelques lois dramatiques universellement reconnues comme valables, mais en exposant le contenu à travers des procédés qui déterminent la construction du montage en tant que tel, par exemple dès l'organisation du matériel d'actualités) (1), et le choix juste lui-même de l'angle visuel par rapport au matériel — se sont avérés être dans notre cas une conséquence de la *compréhension formelle fondamentale* du *matériel* proposé, c'est-à-dire de l' « artifice » fondamental, formellement novateur, que la mise en scène apporte à la construction du film, artifice qui a été déterminé (historiquement) en premier.

En affirmant une nouvelle forme de cinéma comme conséquence d'un nouveau type de mandat social (pauvrement formulé : la « clandestinité »), la mise en scène de *La Grève* a parcouru la voie propre à toute affirmation révolutionnaire du nouveau dans le domaine artistique — c'est-à-dire la voie qui mène à intégrer *dialectiquement*, dans une série de matériaux, des méthodes d'élaboration qui ne sont pas propres à cette série mais appartiennent à une série différente, voisine ou opposée. C'est ainsi que le « révolutionnement » esthétique des formes théâtrales qui ont alterné sous nos yeux au cours des 25 dernières années a vu l'intégration des caractéristiques extérieures des arts « voisins » (dictatures successives : de la littérature, de la peinture, de la musique et des théâtres exotiques à l'époque du théâtre conventionnel ; du cirque, des truquages cinématographiques de caractère extérieur et d'autres choses encore, par la suite). Il s'est ainsi produit la fécondation d'une série de faits esthétiques à partir d'une autre série (à l'exception peut-être du rôle qu'ont eu le cirque et le sport dans l'œuvre de renouvellement de l'art de l'acteur). Le caractère révolutionnaire de *La Grève* est dû au fait que le film tire son principe novateur non pas de la série des « phénomènes artistiques », mais de celle des phénomènes *immédiatement utilitaires* — en particulier, le principe structural consistant à présenter dans le film les processus de production — choix important dans la mesure où il dépasse les limites de la sphère esthétique (chose en soi assez logique dans mes travaux, toujours et en tout cas orientés, dans leurs principes, non vers l'esthétique mais vers le « hache-viande »), mais encore plus important dans la mesure où, du point de vue *matérialiste*, c'est justement *cette sphère* qui a été sondée, dont les principes sont les seuls à pouvoir *déterminer l'idéologie des formes d'un art révolutionnaire, de même qu'ils ont aussi déterminé l'idéologie révolutionnaire* en général, c'est-à-dire *l'industrie lourde*, la production en usine et les formes du processus productif.

En parlant de la forme de *La Grève*, seules des personnes très ignares peuvent commenter les « contradictions entre les exigences idéologiques et les déviations formelles du metteur en scène » ; il est temps que certains comprennent que la forme est déterminée à un niveau très profond et non pas à travers quelque petit « truc » superficiel plus ou moins heureux.

On peut et on doit ici parler désormais non pas d'un « révolutionnement » des formes — dans notre cas, cinématographiques — puisqu'il s'agit d'une expression dépourvue de sens commun du point de vue productif — mais d'un cas de forme cinématographique révolutionnaire dans un sens général, parce qu'elle n'est en rien le résultat de « recherches » charlatanesques, mais plutôt une « synthèse d'une bonne maîtrise de la forme avec notre contenu » (comme l'a écrit Pletnev dans le « Nouveau Spectateur »). *La forme révolutionnaire est le produit de méthodes techniques justes, qui aboutissent à la concrétisation d'une nouvelle vision et d'une nouvelle approche des choses et des phénomènes* — la nouvelle idéologie de classe, qui est l'authentique rénovatrice non seulement de la *signification sociale, mais aussi de la nature matérielle et technique du cinéma*, qui se manifeste dans ce qui est appelé « notre contenu ». La locomotive a été le fruit non d'un « révolutionnement » des formes d'une vieille voiture, mais du calcul technique exact des possibilités pratiques d'une *nouvelle* et non d'une *ancienne forme d'énergie :* la vapeur. Ce n'est pas une « recherche » de formes, correspondant à un contenu nouveau, mais la *compréhension* logique de *toutes les phases de la production technique d'une œuvre d'art correspondant* à une « nouvelle forme d'énergie » — *l'idéologie dominante* — qui donnera cette forme d'art révolutionnaire qu'encore aujourd'hui on *veut* « deviner » *de manière spiritualiste*.

Ainsi le principe d'approche que j'ai exposé et l'angle visuel que j'ai choisi pour l'emploi cinématographique du matériel historico-révolutionnaire s'est avéré correct du point de vue matérialiste, et a été reconnu comme tel par la « Pravda » par la voix — comme on pouvait s'y attendre — d'un *communiste* (2), lequel va jusqu'à définir mon approche (formelle !) comme « bolchévique », mais, bien sûr, pas par les critiques cinématographiques professionnels (qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez, c'est-à-dire, dans ce cas, que mon « excentrisme »). Il a été reconnu comme tel en dépit de la faiblesse du film sur le plan programmatique et sur celui du sujet — c'est-à-dire en dépit de l'absence de matériel illustrant de manière exhaustive la technique de l'action clandestine des Bolchéviks et les prémisses économiques de la grève, ce qui, assurément, constitue un grave défaut du contenu sur le plan *du sujet et de l'idéologie*, bien que dans ce cas tout cela soit considéré seulement comme « exposition non complète du processus de production » (c'est-à-dire du processus de la lutte). Mon principe a déterminé des raffinements superflus dans une forme en soi simple et rigoureuse.

L'esprit de masse — le second truc de mise en scène *conscient* — comme on voit par ce qui précède, n'est pas du tout indispensable sur le plan logique : en effet, des sept parties de *Vers la Dictature*, deux seulement sont sans protagoniste — celles de masse. Et ce n'est pas par hasard que *La Grève* — une de ces deux et la cinquième de la série — a été choisie en premier. Le matériel *de masse* est proposé comme le plus *apte par son relief* à confirmer le principe idéologique déjà mentionné d'approche de la forme en vue d'un résultat déterminé, et en tant qu'*élément complémentaire à l'opposition dialectique* de ce principe par rapport au *matériel fictionnel individuel propre au cinéma bourgeois*. Le matériel « de masse » a été choisi de manière consciente également sur le plan formel, créant une antithèse logique à l'Occident bourgeois, avec lequel nous n'entendons aucunement *nous mesurer*, mais auquel *nous nous opposons*.

L' « esprit de masse » produit une intensification

extrême de l'emprise émotive sur le public, ce qui est pour l'art en général, et pour l'art révolutionnaire encore plus — décisif.

Cette analyse cynique de l'édification de *La Grève*, analyse qui peut-être déprécie quelque peu les belles paroles sur le caractère « spontané » ou « collectif » de sa « création », donne cependant au film, en échange de ce qu'elle lui enlève, une base bien plus sérieuse et concrète, et confirme qu'une conception de la forme fondée sur des bases authentiquement marxistes amène à des résultats idéologiquement valables et socialement nécessaires.

Tout ceci nous autorise à attribuer à *La Grève* le nom qui pour nous indique habituellement tout tournant révolutionnaire dans le domaine de l'art : Octobre.

La Grève *est l'Octobre du cinéma.*

Un Octobre qui a même eu son Février : qu'est-ce qu'en effet que l'œuvre de Vertov, sinon le « renversement de l'autocratie » du cinéma d'art, et... rien de plus ? Ce discours s'applique uniquement à mon unique prédécesseur, la *Kinopravda*. Par contre, le *Kinoglaz*, sorti quand le tournage et une partie du montage de *La Grève* étaient déjà terminés, n'a pas pu exercer d'influence — et d'ailleurs *n'aurait pu en aucun cas exercer d'influence*, en ceci que le *Kinoglaz* est une reductio ad absurdum de méthodes techniques valables pour les actualités — en dépit des prétentions de Vertov, pour qui ses méthodes auraient été *suffisantes* à créer un cinéma nouveau. En pratique, *il s'agit seulement d'un acte de négation* d'un aspect partiel de la cinématographie, *filmé* avec une « caméra emballée ».

Sans nier l'existence d'un rapport génétique partiel avec la *Kinopravda* (les mitrailleuses ont tiré aussi bien en février qu'en octobre, mais il faut voir contre qui !) — d'ailleurs celle-ci, comme *La Grève*, dérive des actualités de la production —, je n'en estime que plus nécessaire de souligner une *différence radicale de principe*, à savoir *la diversité des méthodes* entre les deux œuvres. *La Grève* ne « développe » pas les « méthodes de la *Kinopravda* » (Khersonsky) et n'est pas « une tentative de greffe de certaines méthodes de construction de la *Kinopravda* dans le cinéma d'art » (Vertov). Et si on peut trouver, dans la *forme extérieure*, une certaine ressemblance, dans sa partie la plus essentielle par contre — dans *la méthode formelle de construction* — La Grève *s'avère être l'exact opposé du* Kinoglaz.

Dire avant tout que *La Grève ne prétend pas sortir de l'art, et que là est sa force.*

Telle que nous la concevons, *l'œuvre d'art* (du moins dans les limites des deux genres dans lesquels je travaille, le théâtre et le cinéma) est avant tout un *tracteur, qui laboure à fond le psychisme du spectateur, dans une orientation de classe donnée.*

Les productions des *Kinoks* ne possèdent pas une semblable propriété ni une semblable orientation, et je pense que cela est la conséquence de cette belle trouvaille — pas trop en harmonie avec l'époque où nous vivons — de leurs auteurs : *nier* l'art au lieu d'en *comprendre*, sinon *l'essence matérialiste*, du moins ce qui en est la *validité*, toujours matérialiste, sur le *plan utilitaire*.

Une telle légèreté met les *Kinoks* dans une position assez ridicule en ceci que, si on analyse leur travail du point de vue de la forme, on est contraint de reconnaitre que leurs œuvres appartiennent sans aucun doute à l'art, mais seulement à *l'une de ses expressions idéologiquement les moins valides : l'impressionnisme primitif.*

A travers le montage, opéré sans calculer les effets, de fragments de vie authentique (de tonalités authentiques, diraient les impressionnistes), *Vertov a tissé la trame d'un tableau pointilliste.*

Certes, parmi tous les types de peinture *de chevalet*, celle-ci est sans aucun doute la plus « divertissante », et puis quant aux thèmes, elle est au moins aussi « révolutionnaire »... que l'AKhRR, qui s'enorgueillit de ses « peredvijniki » (3). Aussi le succès sourit aux *Kinopravda, éternellement actuelles*, c'est-à-dire *efficaces en vertu de leurs thèmes*, et ne sourit pas au *Glaz*, moins heureux justement dans le choix des thèmes, et par conséquent, en dehors des moments les plus ingénument propagandistes (c'est-à-dire la plupart du temps), *s'effondrant* à cause de son *impuissance formelle à exercer une influence.*

Vertov prend du monde qui l'entoure *ce qui l'impressionne, lui*, et non ce *par quoi*, en impressionnant le spectateur, il labourera à fond son psychisme.

En quoi consiste pratiquement la différence entre nos approches, on peut le voir plus encore en évidence là où une partie, pas très grande, du matériel de *La Grève*, coïncide avec celui du *Glaz*, ce que Vertov considère pratiquement comme un plagiat (comme si dans *La Grève le matériel* était trop rare et qu'on coure le prendre dans le *Kinoglaz !)* et particulièrement dans la scène du massacre, qui dans le *Kinoglaz* est sténographiée, tandis que dans *La Grève* elle est *sanguinairement impressionnante.* (C'est justement cette extrême virulence des impressions suscitées par *La Grève*, « sans gants blancs », qui a valu au film cinquante pour cent de ses ennemis).

En bon impressionniste, le *Kinoglaz*, son gentil petit bloc-notes à la main (!), court derrière les choses telles qu'elles sont, *sans se déchaîner dans un élan rebelle contre l'inévitable staticité de leur rapport de causalité, sans le dépasser au nom d'un motif impérieux d'organisation sociale, mais au contraire en se soumettant à la pression « cosmique » de ce rapport.* En fixant la dynamicité extérieure de ce dernier, Vertov dissimule ainsi le caractère statique du panthéisme (qui, en politique, est la position qui caractérise l'opportunisme et le menchévisme) sous la dynamique, à travers les procédés de l'a-logique (ici purement esthétisante : l'hiver-été dans la *Kinopravda* n° 19), ou simplement à travers celui de la brièveté des morceaux de montage, et il la reproduit docilement, morceau par morceau, dans l'impassible plénitude de son équilibre (4).

Au contraire, *La Grève* arrache des fragments du milieu ambiant, *selon un calcul conscient et volontaire*, préconçu pour *conquérir le spectateur, après avoir déchaîné sur lui ces fragments en une confrontation appropriée*, en l'associant de manière appropriée *au motif idéal final.*

Ce qui ne signifie en rien que je ne me prépare pas à éliminer de mes prochains travaux ces résidus d'éléments théâtraux, qui ne se concilient pas organiquement avec le cinéma, ni peut-être avec *l'apogée* même du calcul volontaire : la « *réalisation* », parce que la chose la plus importante, *la mise en scène, organisation du spectateur par un matériel organisé* — dans ce cas, celui du cinéma — est rendue possible par une organisation pas seulement *matérielle* des phénomènes effectivement filmés, mais aussi *optique* — à travers la prise de vues. Et si *au théâtre* le metteur en scène, par *l'interprétation*, transforme *la dynamique po-*

tentielle (statique) du dramaturge, de l'acteur, etc., *en une construction socialement opérante*, au cinéma, au contraire, *l'interprétant par le choix qu'il accomplit*, il transforme par le montage *la réalité* et les phénomènes réels, *dans le cadre de la même orientation*. Celle-ci reste toujours *mise en scène*, et n'a rien de commun avec l'*impassible figurativisme* des *Kinoks*, c'est-à-dire avec le système de fixer les phénomènes, qui réussit tout au plus à *fixer* l'attention du spectateur, et rien de plus (5).

Le *Kinoglaz* n'est pas seulement le symbole d'une *vision*, mais aussi d'une *contemplation*. Mais nous ne devons pas *contempler*, mais *agir*.

Il ne nous faut pas un « Ciné-œil », mais un « Ciné-poing ».

Le cinéma soviétique doit fendre les crânes ! Et ce n'est pas « par le regard réuni de millions d'yeux que nous lutterons contre le monde bourgeois » (Vertov) — ils nous planteront tout de suite des millions de lampions sous ces millions d'yeux !

Fendre les crânes avec un ciné-poing, y pénétrer jusqu'à la victoire finale, et maintenant, devant la menace de contamination de la révolution par l'esprit « quotidien » et petit-bourgeois, fendre, plus que jamais!

Vive le ciné-poing ! — S.M. EISENSTEIN (1925).

---

(1) A ce propos, il est intéressant de remarquer que, la narration étant exposée à travers la technique même de *La Grève* et des autres parties de *Vers la Dictature*, le moment du scénario proprement dit manque, et il se produit un saut du thème à la feuille de montage, chose parfaitement logique du point de vue du montage même (note de S.M.E.).

(2) Le 14 mars 1925, dans la « Pravda », on trouvait une critique de Mikhaïl Koltsov, où il appelait le film « la première production révolutionnaire de notre cinéma ». Il écrivait : « le film, plus encore dans sa construction artistique interne, que dans son projet et son sujet, est pénétré d'un « sentiment du monde » révolutionnaire, et transmet révolutionnairement cette perception du monde. » Le critique notait comme importante dans le film, « l'approche matérialiste et révolutionnaire, voire bolchévique, de la dynamique de la vie quotidienne des travailleurs ». Il estimait en conclusion, et prophétiquement, que le film était « une victoire significative et prometteuse du cinéma soviétique ». A la différence de l'appréciation presque unanimement favorable de *La Grève* par la presse, quelques critiques de cinéma professionnels s'efforcèrent d'y voir un développement de l' « excentrisme » du Proletkult, « une inadéquation entre l'idéologie et la forme », etc. (cf., en particulier, les articles sur « La Grève » de Kh. Khersonsky et de A. M. Room).

La sortie de *La Grève* donna lieu à des discussions dans les milieux de cinéma, et notamment, le 19 mars 1925 à l'ARK ; y prirent part V. Pletnev, K. Choutko, A. Room, Kh. Khersonsky, Eisenstein et d'autres. La polémique engagée dans cette discussion se prolongea jusque dans la presse étrangère. C'est pourquoi, dans les articles d'Eisenstein qui se rapportent à cette époque, on rencontre souvent des références à telle ou telle opinion, et des réponses à nombre de questions posées pendant ces discussions. (Note de l'éditeur russe.)

(3) AKhRR, « Association des Artistes Révolutionnaires », constituée en 1922, dont les membres se référaient aux traditions du réalisme du XIX[e] siècle, et particulièrement à celles du groupe des « peredvijniki » (peintres vagabonds).

(4) En ce qui concerne ce qui est indubitablement la staticité de Vertov, il est intéressant de citer un exemple, parmi les plus heureux, de montage dans un sens abstraitement *mathématique* : le lever du drapeau dans un camp de pionniers (je ne me souviens plus dans quelle *Kinopravda)*. Il s'agit ici d'un exemple très évident de solution non pas dans la direction d'une *dynamicité émotionnelle*, du fait même du drapeau qui monte, mais d'une *statique de l'observation* de ce processus. En plus de cette caractérisation immédiatement perceptible, symptomatique est ici, dans la technique même du montage, l'emploi dans la plupart des morceaux de métrage court, de *gros plans statiques*, et de plus *contemplatifs*, qui naturellement, étant composés de trois ou quatre photogrammes, ont une faible capacité dynamique à l'intérieur du plan. Mais ici, dans ce cas particulier (et il faut d'ailleurs noter que les exemples de ce type sont très fréquents dans la « manière » de Vertov), nous pouvons voir, concentrés au maximum, élevés au rang de « symboles », ce que sont les rapports réciproques de Vertov et du monde qu'il prend en examen. On peut de plus observer un « truquage » du montage, qui tend à dynamiser les morceaux statiques.

Il faut aussi considérer qu'il s'agit d'un cas de matériel de montage tourné personnellement, et donc d'une combinaison de montage dont on est personnellement responsable. (S.M.E.)

(5) Il faut dire, pour être juste, que Vertov a accompli une tentative pour organiser le matériel de manière différente, c'est-à-dire *active*, en particulier dans la deuxième partie de la *Leninskaïa Kinopravda* (janvier 25). En fait, cette organisation différente du matériel se manifeste ici, pour le moment, presque seulement comme une marche à tâtons sur le chemin d'une « titillation » émotive et de la création d' « états d'âmes », mais sans une claire intention d'en faire usage. Quand Vertov aura dépassé ce premier niveau de maîtrise de l'action, et aura appris à susciter chez ses spectateurs les états d'âme qui lui serviront et, en montant ces derniers, à communiquer à ce public une impulsion préétablie, alors... il sera bien difficile que des divergences se produisent encore entre nous deux, mais alors Vertov aura cessé d'être un *Kinok* et sera devenu un *metteur en scène*, et même, peut-être... un « artiste ».

Alors on pourra soulever la question de l'emploi par l'un des méthodes de l'autre (mais qui est l'un ? et qui est l'autre ?), parce qu'alors seulement il sera possible de parler *sérieusement* d'une méthode de Vertov, laquelle se réduit simplement pour l'instant au procédé intuitif dérivant de la pratique de ses constructions (il est d'ailleurs probable que Vertov est conscient de celles-ci de manière toute relative). On ne peut pas définir comme une *méthode* ce qui n'est qu'un ensemble de procédés dérivant d'une *bonne connaissance pratique du métier*. D'un point de vue théorique, la doctrine de la « vision sociale » n'est autre qu'un montage décousu de phrases ronflantes et de lieux communs, qui est de beaucoup inférieur, en ce qui concerne le montage, à la simple « manipulation » du montage qu'il s'efforce, parfaitement stérilement, de motiver « sur le plan social » et d'exalter. (S.M.E.)

(« Œuvres choisies » d'Eisenstein, publiées sous la direction de S. Youtkévitch aux Editions « Isskoustvo », Moscou, Tome 1, pp. 109-116. Traduit du russe par B. Eisenschitz et J. Aumont).





S.M. Eisenstein : **La Grève**

En haut : l'arrêt du travail.
En bas : A. Antonov.



« OCTOBRE », DE S.M. EISENSTEIN : SMOLNY.

Le Proletkult, Eisenstein
par Bernard Eisenschitz

I

La première réunion de ce qui doit devenir le Proletkult (abréviation de *proletarskaïa kultura*, culture prolétarienne), est convoquée en septembre 1917 par le Conseil central des comités d'usines, sur l'initiative de Lounatcharsky, qui vient de réintégrer les rangs des bolcheviks (61). Y participent Lounatcharsky lui-même, Mikhaïl Kalinine et Samoïlov. Le Proletkult sera une organisation indépendante, se proposant de donner naissance à une culture issue du prolétariat — par réaction contre la culture passée, née de la bourgeoisie — en encourageant la jeunesse ouvrière à s'exprimer librement sur le plan créateur — au théâtre, en poésie, dans le roman. La réunion de septembre 17 mentionne, pour mémoire, le cinéma comme puissant moyen de diffusion de l'idéologie dominante — la bourgeoisie. Il faut, conclut la réunion, en faire une arme pour éclairer les masses, promouvoir le développement de la conscience de classe et exalter la lutte du prolétariat pour le socialisme.

Anatoli Lounatcharsky (1875-1933) avait été un des fondateurs, avec A.A. Bogdanov, du groupe Vpériod (« en avant »), préconisant, après 1908, dans le domaine politique le retrait de la fraction social-démocrate de la Douma, sur le plan philosophique la « recherche de Dieu ». Ecrivant en 1908 : *« Une nouvelle religion mûrit depuis longtemps en moi »*, il est violemment attaqué par Lénine dans « Matérialisme et Empiriocriticisme » pour son *« athéisme religieux »* (*« Quelles que soient vos bonnes intentions, camarade Lounatcharsky, vos coquetteries avec la religion ne font pas sourire, elles écœurent »*). Celui-ci lui conservera cependant toujours (et surtout les dernières années) son amitié et son affection. Lounatcharsky, qui passe auprès de Lénine pour défenseur des mouvements d'avant-garde (devant une statue futuriste : *« Je n'y comprends rien, demandez à Lounatcharsky »*), a cependant des goûts très classiques ; certaines de ses œuvres dramatiques, de facture très traditionnelle, sont représentées à l'Ouest au cours des années vingt. Il a, dans les premières années de l'Etat soviétique, une certaine importance, non comme représentant d'une tendance esthétique donnée, mais comme élément modérateur au milieu de la violence verbale et des conflits qui opposent les différents groupes et écoles.

Lounatcharsky est donc à la fois Commissaire du Peuple à l'Education de la RSFSR (de 1917 à 1929), et un des initiateurs du Proletkult, dont l'idéologue est le philosophe empiriocriticiste Bogdanov, fondateur avec lui de la fraction otzoviste qui avait été exclue du parti bolchevik en 1909. Bogdanov, qui n'a pas participé à la Révolution d'Octobre, voit dans le Proletkult la possibilité de divulguer largement à la masse son enseignement, la Tectologie. Il prône un développement culturel indépendant du Parti et de l'Etat.

« La phase la plus florissante du Proletkult coïncida avec le moment le plus bas du bien-être public en Russie : les années de la guerre civile, de l'intervention, du blocus, de la famine, la période du « communisme militaire ». Le Proletkult reflétait les notions héroïques et romantiques, l'ex-







A. LOUNATCHARSKY DANS LE ROLE DU COMMISSAIRE DU PEUPLE DANS « SALAMANDRE » (1928), ECRIT PAR LUI-MEME. REALISE PAR G. ROCHAL.

trémisme adolescent du premier stade de la révolution. La phase suivante fut de reconstruction sobre dans des conditions de paix relative. » (Alexander Kaun, cité par Leyda) (51).

Cette délimitation historique exclut évidemment une influence directe du Proletkult sur le cinéma, lié à la renaissance de l'industrie. En 1929, Lounatcharsky écrit : « *Ce n'est qu'après la guerre russo-polonaise et la liquidation de la famine que la cinématographie commença, en même temps que le rapide renforcement industriel et culturel, à s'épanouir dans les pays de notre union.* » (62)

Dans les premières années de la Révolution, le Proletkult se transforme rapidement en une organisation panrusse, avec plus de deux cents sections locales, patronnant des théâtres, des centres d'activités artistiques, des cercles littéraires, etc. dans toutes les grandes villes du pays. (70)

La première conférence panrusse du Proletkult, en 1918, adopta à l'unanimité trois thèses de Bogdanov, que nous résumons :

1. l'art est « *le plus puissant instrument des forces de classe* » ;

2. le prolétariat doit donc avoir son art propre, dont l'esprit est « *le collectivisme fondé sur le travail : il accueille et reflète le monde du point de vue collectif du travail* » ;

3. Il faut assumer critiquement le passé en en dévoilant les bases collectives. (68)

Ce troisième point, à la formulation floue chez Bogdanov, est précisé dans une résolution adoptée après un rapport de P. Lebedev-Poliansky : « *Le prolétariat doit accepter toutes les conquêtes de la culture qui portent la marque de l'humain en général, il doit recevoir tout ceci d'un point de vue critique, et l'élaborer dans le creuset de sa conscience de classe.* » (61)

Le thème du rejet de la culture passée, dont on a fait le pivot de l'idéologie du Proletkult, n'est donc pas précisé comme tel dès le début. Mais les deux derniers points de la même résolution ouvrent d'autres perspectives :

4. « *Le prolétariat, dans l'édification d'une nouvelle culture, doit manifester un maximum d'énergie de classe et de spontanéité, et aussi — autant que cela est possible — doit utiliser l'aide de l'intelligence révolutionnaire socialiste.* »

5. « *La conférence met dans les Proletkult le fondement d'une nouvelle forme du mouvement ouvrier, et se déclare en faveur de son autonomie d'organisation, pour que la force créatrice violemment* de classe *du prolétariat puisse se développer complètement* », etc.

Il ne s'agit donc pas tellement, dans le Proletkult, d'avant-gardisme artistique, que d'un spontanéisme politique — révolutionnaire et socialiste « autant que possible » — qui explique et justifie la méfiance du côté officiel, car le Proletkult, bien qu'indépendant, est financé par l'Etat. (68)

A la fin de 1920, lors de son deuxième congrès panrusse, le Proletkult a un demi-million de membres (le Parti communiste, à son congrès de mars de la même année, en compte 620 000). Lors de ce même congrès, la fondation d'un Proletkult international est envisagée, mais ce projet ne rencontrera qu'un faible écho à l'étranger (61). A l'intérieur de la Russie, il lutte contre l'analphabétisme, organise des réunions politiques, des soirées musicales et théâtrales, et même, sous la supervision de Bogdanov, des Hautes Ecoles.

Le Proletkult est souvent assimilé, par ses opposants comme par ses admirateurs, au Futurisme. Or la doctrine esthétique du Proletkult en est très éloignée. Bogdanov fait l'éloge de Blok et Balmont contre Maïakovski. F.I. Kalinine attaque violemment le mouvement comme produit de l'idéologie bourgeoise : « *Pour les futuristes, l'absence de la logique la plus élémentaire est la plus grande conquête* », écrit-il à propos de Khlebnikov, avant de tourner en dérision « *leurs efforts de concilier le futurisme avec le marxisme et le matérialisme historique. Pauvres écrivains*

de « L'Art de la Commune », ne voyez-vous pas que cela est impossible ? » (« Sur le futurisme », in 61).

Ce point de vue sur les futuristes est assez voisin de celui de Trotsky dans « Littérature et Révolution ». Lénine, au contraire, constamment hostile — théoriquement, politiquement — au Proletkult, semble avoir toujours déclaré dénuée de motivations rationnelles son antipathie violente pour le futurisme (à l'exception d'une citation apocryphe sur laquelle nous reviendrons).

Le spontanéisme du Proletkult dans le domaine idéologique correspond, dans le domaine politique, au gauchisme auquel Lénine et Trotsky s'opposent au début de 1918. N. Ossinski déclare par exemple : *« Le socialisme et l'organisation socialiste du travail seront créés par le prolétariat lui-même, ou ne seront pas créés du tout. »*

Le Proletkult peut donc se définir comme un épiphénomène, transitoire mais inévitable, de la Révolution, coïncidant avec les années décrites par Chklovski dans « Voyage sentimental ». Dans l'enthousiasme de cette période, les initiatives de masse et les excès du futurisme semblent parfois se confondre.

« Les rues sont nos pinceaux,
les places sont nos palettes. »
(Maïakovski, Ordre à l'armée de l'art) (18)

Les deux tendances qui convergent dans le Proletkult reflètent cet état de choses :

1. une écoles d'auteurs prolétariens, école authentique même si elle est limitée à la fois dans la qualité et la diffusion de sa production : ce sont des poètes comme V.T. Kirillov, matelot et fils de paysans, ou M.P. Guérassimov, fils d'un ouvrier des chemins de fer.

2. des futuristes, d'origine bourgeoise, qui se joignent au Proletkult ou qui travaillent parallèlement à lui, mais dont les options sont en général antérieures à la Révolution.

Quels sont les points communs entre ces deux tendances, qu'est-ce qui fait leur union provisoire et surtout apparente ?

Le thème commun aux futuristes et aux idéologues du Proletkult est, bien entendu, le rejet en bloc de la culture passée. Mais ici les futuristes font figure de prophètes. Le climat intellectuel du futurisme avait été une préparation psychologique à l'option révolutionnaire, impliquant, comme tel, et de par la nature du mouvement, les excès verbaux. C'est dès décembre 1912 (manifeste « Une gifle au goût public ») que Maïakovski, Khlebnikov, Bourliouk et Kroutchenykh déclarent vouloir *« jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., par-dessus le bord du Vapeur Contemporain »* (9). Lors de la guerre, Maïakovski, tout d'abord *« heureux de l'écroulement des cathédrales »* (8), adopte une position pacifiste exceptionnelle pour l'époque et le pays, et donne à la revue de Gorki « Letopis » un poème pacifiste, « La Guerre et l'Univers », qui est interdit par la censure militaire (12). D'Octobre, on le sait, Maïakovski écrit : *« C'est MA Révolution. Suis allé à Smolny. Ai travaillé. J'ai fait tout ce qui se présentait à moi. On commence à se réunir. »* (51, autre traduction dans 12). Dès 1918, l'adhésion des futuristes à la Révolution se manifeste par la création des groupes de communistes futuristes, les « Komfuts », qui n'existèrent d'ailleurs que peu de temps (12).

Vers la même époque (début 1918) se crée l'IZO, organisme d'Etat dépendant du Narkompros (le Commissariat du Peuple à l'Education), doté de pleins pouvoirs et présidé par le peintre Chtérenberg. L'IZO, qui se subdivise en deux collèges artistiques autonomes (Moscou et Pétrograd), manifeste l'approbation du régime soviétique aux courants artistiques les plus audacieux. L'IZO a en effet le contrôle des Ecoles des Beaux-Arts, des galeries, des revues ; elle crée un fonds, une commission d'achat, organise de nombreuses expositions de peinture non-figurative. En décembre 1918, Brik, Pounine et Maïakovski fondent le journal de l'IZO, « L'Art de la Commune ». Les tendances de l'IZO, qui regroupe des personnalités aussi différentes que Malévitch, Pounine, Kandinsky, Rodtchenko, Ossip Brik, se ramifient en fonction des personnalités, elles-mêmes appartenant à des écoles variées : futuristes, membres de l'Opoiaz ou même, plus rarement, du Proletkult. Une anthologie de poèmes futuristes, éditée par Maïakovski, est préfacée par Lounatcharsky. Mais ce sont les attaques sarcastiques des membres de « L'Art de la Commune » contre la Section des Musées et de la défense du passé, dépendant elle aussi du Narkompros, qui leur valent la plupart de leurs ennemis. Dans le poème « Il est trop tôt pour se réjouir », Maïakovski, fidèle à la tradition d'« Une gifle au goût public », demande la destruction des musées. Mais la ressemblance, signalée par Ripellino, avec l'ode du poète prolétarien Kirillov « Nous », n'est que superficielle. Le poète du Proletkult n'appelle *« à brûler Raphaël au nom de notre lendemain »*, à *« détruire les musées et piétiner les fleurs de l'art »*, que dans la perspective d'une réconciliation universelle placée sous le signe du collectivisme, contraire au bolchévisme de Maïakovski. Les deux dernières strophes de ce poème de 1918 représentent, sans doute avec plus d'exactitude que ce que nous savons des débuts d'Eisenstein ou des villes métamorphosées par le pinceau de Malévitch (18), ce que fut l'esthétique du Proletkult :

« Les muscles et les bras sont avides d'un travail gigantesque.
Notre courage collectif est prêt à la souffrance créatrice.
Nous versons dans les rayons de la ruche un miel merveilleux
Et trouvons pour nos planètes un nouveau cours sublime.
Nous aimons la vie, son pouls sauvage et grisant,
Car notre âme est endurcie dans la souffrance et le sauvage combat.
Nous sommes tous et nous sommes dans tout, nous sommes la flamme,
Nous sommes la lumière victorieuse, sommes Dieu même, tribunal et loi. » (Kirillov, Nous) (61)

L'influence futuriste apparaît évidemment au détour de certains vers, mais on pense plus à Marinetti qu'à Maïakovski, et le poème indique la direction dans laquelle le mouvement devait fatalement s'orienter : un mysticisme d'ailleurs assez largement répandu dans les premières années de la Révolution, mais qui prit une ampleur particulière dans les manifestations spectaculaires du Proletkult, préludant aux mises en scène à grand spectacle (« inszenirovki ») de Pétrograd en 1920-21. « L'Art dans la rue » (titre d'un article d'un autre théoricien du Proletkult, P.M. Kerjentzev), allant des *« symphonies à la gloire du travail »* faites de sifflets d'usine, aux affiches de propagande, eut alors, on le sait, une importance énorme. Mais il mena aussi, *« dans un flot de psaumes, d'hymnes et d'invocations informes »*, à célébrer *« la révolution sous l'aspect d'un bouleversement sidéral »* (18). La « Légende du Communard » de Piotr Kozlov, jouée au Proletkult de Pétrograd en 1919, montrait le Fils du Soleil et le Fils de la Terre triompher des forces du mal et forger dans un atelier installé sur les montagnes un communard qui descend dans les usines et les mines, pour entraîner les ouvriers et les conduire, à travers le désert, jusqu'à un avenir radieux. (18)

2

Si le gouvernement des Soviets a une attitude d'abord réservée, puis nettement réprobatrice à l'égard du Proletkult, c'est pour des raisons à la fois idéologiques, politiques et esthétiques. Lénine et le Parti communiste se sont toujours opposés à l'idée d'une culture prolétarienne. (Le RAPP — Association des Ecrivains Prolétariens —, fondé en 1922 et dissous dix ans plus tard, aura le même sort que le Proletkult, bien qu'ayant proclamé une stricte orthodoxie bolchevique.) Trotsky, dans un des chapitres les moins faibles de « Littérature et Révolution » (juillet 1924), justifie cette condamnation de principe par le caractère transitoire de la dictature du prolétariat, qui n'aurait ni ne devrait chercher à avoir le temps de créer une culture

qui lui soit propre (53). Ce que Lénine combat en la culture prolétarienne (cf. « De la culture prolétarienne » dans ce numéro), c'est la notion d'un commencement idéal qui apparaît clairement dans les proclamations collectivistes, qu'elles prennent un tour théorique (Bogdanov, « Tâches culturelles de notre temps », cité in 70 ; et surtout « Critique de l'art prolétarien », reproduit in 61), ou polémique (Ossip Brik, in 30 et 68). Pour lui, la création d'une culture prolétarienne, qu'il assimile plus ou moins à l'avant-garde futuriste, est une diversion et un gaspillage de forces alors que se pose, autrement urgente, la tâche de lutter contre l'analphabétisme et d'inculquer au peuple une culture de base. « *Pour commencer, une vraie culture bourgeoise devrait nous suffire.* » « *J'aime mieux,* dit-il ailleurs à Clara Zetkin, *la création de deux ou trois écoles primaires dans des villages perdus, que la plus belle pièce d'une exposition quelconque. L'élévation du niveau culturel des masses créera une base saine et solide à des forces puissantes, inépuisables, qui assureront le développement de l'art, de la science et de la technique. Le désir de créer la culture et de la propager est extrêmement fort chez nous. Mais il faut reconnaître qu'en même temps on se passionne trop chez nous pour l'expérimentation ; à côté des choses sérieuses on dépense beaucoup de forces et de moyens à des futilités.* » (11)

D'après Lounatcharsky, « *Lénine pensait qu'avec de telles anticipations contre nature* (les théories du Proletkult), *le prolétariat s'éloignerait de l'étude et de l'acquisition des éléments d'une culture déjà prête, et de plus (...) il craignait l'infiltration, dans les rangs du Proletkult, de quelque hérésie politique.* » (68)

Lors de la deuxième Conférence panrusse du Proletkult, l'intervention de Lénine (« De la culture prolétarienne ») est suivie d'une lettre du Comité central du Parti, qui durcit la position officielle en faisant un amalgame de trois ou quatre thèmes différents, en fait dirigée contre les proclamations d'indépendance du Proletkult, en paroles seulement « socialiste », à l'égard du P.C. (b) :

« *Le Proletkult est né avant la Révolution d'Octobre. Il fut déclaré organisation ouvrière « indépendante », c'est-à-dire indépendante du ministère de l'Instruction des temps de Kérenski. Avec la Révolution d'Octobre, la perspective a changé. Les Proletkult ont continué de rester « indépendants », mais il s'agissait ici d'indépendance du pouvoir soviétique. Pour ce motif et d'autres, ont afflué dans le Proletkult des éléments à nous socialement étrangers, des éléments petits-bourgeois, qui se sont parfois accaparé la direction du mouvement. Futuristes, décadents, fauteurs de la philosophie idéaliste hostile au marxisme et enfin simples ratés, représentants du journalisme et de la petite bourgeoisie, ont commencé à certains endroits à en diriger l'activité.*

« *Sous l'aspect d'une « culture prolétarienne », on offre aux ouvriers des conceptions philosophiques bourgeoises (machisme). Et, dans le domaine de l'art, on a inoculé aux ouvriers des goûts absurdes et corrompus (futurisme).* » (70)

Cette assimilation de l'idéologie confusionniste du Proletkult et de ses déviations à l'esthétique futuriste vaut à ce dernier mouvement (malgré l'adhésion sans restriction des Futuristes à la Révolution) d'être entouré d'une atmosphère de méfiance. L'hostilité personnelle de Lénine au futurisme s'oppose à l'éclectisme esthète de Lounatcharsky, qui protège les avant-gardes sans doute par peur (de « protecteur des arts ») de laisser passer quelque chose d'important. Les résultats de ces différends esthétiques sont parfois réjouissants, ainsi cette lettre de Lénine, du 6 mai 1921 :

« *N'est-ce pas une honte de voter en faveur de la publication des « 150 000 000 » de Maïakovski en 5 000 exemplaires ?*

« *Sottise, absurdité, extravagance et prétention que tout cela.*

« *A mon avis, il n'y a qu'un sur dix de ces écrits qui vaille la peine d'être publié, et guère plus qu'en 1 500 exemplaires pour les bibliothèques et les toqués.*

« *Quant à Lounatcharsky, il mérite une correction pour son futurisme.* » (11)

On sait par ailleurs que Lénine, étonné de voir de jeunes peintres préférer Maïakovski à Pouchkine, avoue son incompétence en matière d'art moderne. Mais Lounatcharsky, en fait nostalgique de l'art classique, revient rapidement en arrière, en se servant à l'occasion de citations « de mémoire » de ses conversations avec Lénine (en 1925 par exemple : « *Quant au futurisme, Vladimir Ilitch se rendait bien compte que ce n'était pas l'art d'une époque de progrès, mais de décadence* ») (68). En avril 1923, il lance le slogan « *Retour à Ostrovski !* », qui marque définitivement la distance que le Narkompros entend maintenir avec les mouvements extrémistes.

Après l'intervention de Lénine et du Parti, le Proletkult est réformé dans une certaine mesure. Mais il conserve les thèses bogdanoviennes. L'échec de sa tentative d'internationalisation et le début de la N.E.P., en contradiction avec tous ses traits distinctifs (le poète M.P. Guérassimov quitte le Parti en signe de désapprobation), marque son déclin rapide. Il s'engage dans des polémiques avec la LEF, avec le RAPP récemment formé, et disparaît au cours des années vingt.

Le drame des futuristes a été dans l'assimilation abusive qu'on a fait (cf. l'historien stalinien Lebedev) de leurs positions esthétiques et du gauchisme bogdanovien. Lors de la formation de la LEF, les premiers heurts se produisent justement sur la question de l'alignement immédiat sur le goût des foules, exigé par les éléments autodidactes du Proletkult, et l'avant-gardisme artistique des membres de la LEF ; paradoxalement, ce sont les seconds qui sont plus décisivement et plus profondément politisés. On sait qu'un tel conflit s'est répété, avec de légères modifications, à la fin de la vie de Maïakovski, quittant en 1930, à la suite d'accusations répétées d'ésotérisme, la nouvelle LEF pour adhérer à la RAPP, parce qu'elle est « *l'organisation la plus proche du Parti communiste* » (8), et s'obligeant à un isolement de ses proches.

3

Dans l'entrelacs et le tourbillonnement de courants artistiques de tous bords et de toutes tendances, souvent unis par des malentendus ou des positions tactiques, ou s'opposant pour des motifs personnels ou des points de terminologie, qui caractérise le champ culturel de la Russie du communisme militaire et de la NEP, la place d'Eisenstein est des plus difficiles à définir.

Il est aussi hasardeux de parler d'une influence profonde du Proletkult sur Eisenstein que de définir celui-ci comme le produit des influences conjointes du Proletkult, du futurisme, de Meyerhold, etc. Nous nous limiterons ici à marquer quelques-unes des étapes qui l'ont mené à une théorie dialectique du spectacle, théorisant et ordonnant le calcul de l'effet pressenti par Meyerhold, la nécessité d'un travail de classe, envisagée avec tout le flou et la confusion qu'on a vu par le Proletkult, la négation de la fiction au profit du document, réclamée par les mouvements d'avant-garde et mise en pratique, dans le cadre de la guerre civile, par les « ciné-chroniques ».

Par ailleurs, nous n'insistons pas sur les caractéristiques des mises en scène de théâtre, sur lesquelles Eisenstein lui-même (50, 6, 63), Marie Seton (23), Morando Morandini (72) et les compagnons d'Eisenstein (20) ont été assez explicites.

Après sa démobilisation, Eisenstein retrouve son ami d'enfance, Maxime Strauch, en août 1920 à Moscou. « *Tous les deux nous étions fous de théâtre,* raconte Strauch. *Nous voulions y faire table rase. Bolchoï ou Maly, Théâtre d'Art, toutes ces vieilles boutiques étaient bonnes à brûler.*

« *Nous avons voulu nous inscrire à des théâtres ouvriers. On n'a pas voulu nous admettre. Par définition, de telles entreprises étaient réservées au prolétariat. Un contingent*



« La Grève ».

de 10 %, depuis longtemps épuisé, était réservé aux élèves d'autres origines. Serguei était fils d'ingénieur, moi de médecin... Les portes se fermèrent devant nous, jusqu'au jour où Eisenstein fut engagé comme décorateur au Proletkult. » (20)

Au Premier Théâtre Ouvrier du Proletkult, Eisenstein dessine des décors et costumes « *seulement pour un ou deux spectacles* » (Youtkévitch). Il collabore avec Valentin Smichlayev, un élève de Stanislavski, dont Marie Seton dit qu'il était un théoricien du Proletkult, « *jusqu'à un désaccord de principe* » (Eisenstein, in 49), qui survient pendant la préparation du « Précipice », de Valerian Pletnev (le directeur du Théâtre du Proletkult de Moscou, plus tard scénariste en titre de *La Grève*). L'association est interrompue au début de 1922. Eisenstein avait été admis, quelque temps auparavant, dans l'atelier de Meyerhold, où il passe neuf mois. Simultanément, il travaille avec Youtkévitch pour des metteurs en scène de diverses tendances, entre autres le « Mastfor » de Foregger (qui tente de créer une commedia dell'arte adaptée à la Russie socialiste, et subit l'influence du cinéma et de l'Amérique). Il fréquente aussi le groupe de la FEKS, à Pétrograd.

Quand Eisenstein revient au Proletkult, c'est d'abord, à l'automne 1922, lors de la fondation de l'atelier du Proletkult, école d'art dramatique : « *D'abord, on y fait de l'entraînement physique — sport, boxe, athlétisme léger, jeux collectifs, escrime et bio-mécanique. Ensuite, on s'occupe spécialement de la voix, puis on enseigne l'histoire de la lutte des classes. Le directeur de l'atelier d'entraînement est Eisenstein.* » (« Rabotchaïa Gazeta », citée in 23). Au début de 1923, il est de plus à la tête du Peretrou (troupe ambulante du Proletkult). En mars 1923, pendant la préparation du « Sage », d'après Ostrovsky, il tourne le court métrage *Journal de Gloumov*, qui vient s'insérer dans sa mise en scène (première le 22 avril). C'est à la fois un pastiche du cinéma américain, et une parodie méchante des *Kinopravda* de Vertov. (Le film est d'ailleurs inclus par la suite dans le numéro 19 de la *Kinopravda*, consacré au Proletkult.)

Toujours en 1923, « Le Montage des attractions » est publié dans le numéro 3 de LEF, et Eisenstein met en scène un « agit-guignol » de Tretiakov, « Entends-tu, Moscou ? ». Au début de 1924, c'est la mise en scène, dans une usine de gaz, d'une autre pièce de Tretiakov, « Masques à gaz ».

La Grève est réalisé, à partir de juillet, avec le collectif du Proletkult. Le film, monté à la fin de l'année, sort le 1er février 1925. Entre-temps, Eisenstein a rompu avec le Proletkult. Au début de l'année, une polémique l'oppose à Valerian Pletnev dans la revue « Kino-nédélia » à propos de son départ. Après la publication, dans « Kino-journal ARK » (no 4-5 de 1925), de « La question d'une approche matérialiste de la forme », il aborde la préparation de *1905*, qui donne naissance au *Cuirassé Potemkine*. On peut alors considérer sa période théâtrale comme terminée.

Dans un texte d'où la provocation n'est pas absente, puisqu'il fut rédigé en 1926 pour un journal allemand (« A Personal Statement », in 48), Eisenstein écrit :

« *Le théâtre du Proletkult cherchait activement de nouvelles formes d'art qui correspondent à l'idéologie de la nouvelle structure d'Etat de la Russie. Notre troupe était composée de jeunes ouvriers qui souhaitaient créer de l'art authentique ; ils amenaient, dans ce but, un tempérament et un point de vue tout à fait nouveaux sur le monde et les arts. A cette époque, leurs idées et exigences artistiques coïncidaient pleinement avec les miennes, bien que, appartenant à une autre classe, je ne sois arrivé aux mêmes conclusions que par un processus spéculatif.* »

C'est ce processus, intellectuel et non émotionnel — instinctif, qu'il faut (très sommairement) interroger. Il semble en tout cas exclure l'image d'un anarchisme naïf et bon enfant que présente Alexandrov : *« Nous militions tous pour la suppression des théâtres traditionnels. Et on nous prenait au sérieux. Je me souviens d'une conversation où (...) Lounatcharsky suppliait presque Eisenstein de ne pas l'obliger à fermer le Maly Théâtre.* » (20)

Ces années, pour Eisenstein, *« furent un combat acharné. En 1922, je devins directeur du Premier Théâtre d'Ouvriers de Moscou* (le théâtre du Proletkult - ndr) *et rompis complètement avec les vues de l'administration du Proletkult. L'équipe du Proletkult adhérait à la position de Lounatcharsky : maintenir d'anciennes traditions, et compromettre sur la question de l'efficacité artistique révolutionnaire.* » (« A Personal Statement »)

Hostile à la fois à l'art bourgeois et au mysticisme des premières années du socialisme, enthousiaste du cinéma américain (prôné contre l'expressionnisme), représentant une industrialisation de l'art qui, retournée, pourrait donner lieu à une véritable prolétarisation, Eisenstein a dit en 1940 (59), en simplifiant un peu, que l'idée de *La Grève* était venue du besoin de répondre au cinéma américain. C'est par des emprunts, soit aux « genres » du cinéma et de la littérature, soit à ceux du sport et du music-hall, qu'il se prépare en tout cas à « répondre », dans le domaine théâtral : après les « attractions avec le sport » du « Mexicain », « Le Sage » présente des « attractions à partir du cirque », la mise en scène se trouvant favorisée par la construction de l'« Arène » du Proletkult, qui avait installé son théâtre dans la maison d'un bourgeois émigré. D'après Youtkévitch (*), *« ces conceptions étaient tout à fait le contraire de ce qu'on faisait au Proletkult à cette époque : des déclarations collectives en chœur, des vers révolutionnaires, avec des résultats complètement médiocres du point de vue du théâtre.* »

Le rapprochement d'Eisenstein avec LEF intervient avec la publication de son premier manifeste dans la revue de Maïakovski, et avec la mise en scène des deux pièces de Tretiakov (un des rares membres de LEF qui conserva, lors de l'éclatement du groupe, de bons rapports avec tous ses membres, parce qu'il concentrait en lui toutes ses caractéristiques propres). *« Je fus un des défenseurs les plus inflexibles de LEF, où nous voulions* le nouveau, *c'est-à-dire des œuvres qui correspondent aux nouvelles conditions sociales de l'art. Nous avions de notre côté (...) Meyerhold, Maïakovski.* » (« A Personal Statement »)

Dans un texte célèbre de 1945 (« Comment je suis devenu metteur en scène », in 6), Eisenstein rappelle le cadre dans lequel est née cette alliance. *« De partout montait le même furieux hallali contre l'art : suppression du « figuratif », son symptôme, par le document brut ; de sa matière par l'absence de sujet ; de ses lois par la construction ; de son existence même, par une reconstitution concrète, réelle, de la vie, sans le truchement des fictions et des fables.*

« LEF rassemble les tempéraments les plus divers, les cultures les plus dissemblables, les raisons d'agir les plus opposées, dans un commun programme de guerre à l'art. »

La distance prise à l'égard du Proletkult est provoquée par cette réalisation que la question d'un art nouveau y est posée, moins à contresens (puisque Eisenstein jeune partage certaines de ses proclamations extrêmes) qu'à côté. Youtkévitch : *« Eisenstein considérait que le nouveau théâtre devrait naître précisément de l'étude approfondie de toute la culture du passé, de la parfaite connaissance du théâtre et du cinéma.* » (21)

Le problème, en effet, n'était pas dans la négation de l'idéologie bourgeoise, qui allait de soi, mais dans la découverte des techniques qui pouvaient lui être empruntées, et dans le retournement de ces techniques : de passives, spéculaires, les faire devenir actives (cette intention apparaît clairement dans toutes les déclarations d'Eisenstein sur Griffith, des quelques phrases citées par Mitry (14) à l'extraordinaire essai « Griffith, Dickens et nous » (49)).

Lorsque la ligne de la NEP a pour résultat l'importation de nombreux films étrangers, Eisenstein (qui voit *Intolerance* à l'automne 1921), développe, avec Youkévitch et la FEKS, une « théorie des genres ». Ainsi, il demande à Youtkévitch de faire un cycle de conférences sur le film d'aventures et la littérature policière, etc.

Au lieu d'une thématique, c'est donc une technique qu'il cherche dans l'apport américain, et ses autres manifestations comme le taylorisme, etc. (Cf. 54) *« En principe, la mise en scène* (des trois pièces au Proletkult, ndr) *était un calcul mathématique des éléments affectifs, qu'à l'époque j'appelais « attractions ». (...) J'usai de moyens fondamentalement techniques pour essayer de réaliser des illusions théâtrales avec des calculs mathématiques. (...)* (Dans « Masques à gaz ») *les machines travaillaient, et les « acteurs » travaillaient ; pour la première fois, ceci représentait le succès d'un art* réel, *hautement objectif.* » (« A Personal Statement »).

Lors de la publication du « Montage des attractions », Eisenstein est on ne peut plus loin des théories collectivistes du Proletkult. C'est un grossier contresens que fait Lebedev, quand il écrit que *« la théorie du montage d'attractions, à la base de laquelle était la réduction matérialiste vulgaire de l'homme, sujet actif de la connaissance, au niveau de l'animal qui perçoit passivement, n'avait rien à voir avec la science marxiste de l'art* » (70). Dans le manifeste, où il compare sa recherche avec celle de George Grosz et le photomontage de Rodtchenko, S.M.E. écrit notamment :

« Le vieux théâtre « représentatif-narratif » s'est épuisé. Pour le remplacer arrive le théâtre d'« agit-attraction », « dynamique et excentrique ».

« La tâche de ce théâtre, comme de tout spectacle en général, est l'« élaboration » du spectateur. Le matériel fondamental du théâtre est le spectateur, la formation du spectateur, selon la direction (état d'âme) désirée.

« Le sujet et la trame appartiennent aux vieux théâtres de « représentation » et sont tout à fait superflus dans le nouveau théâtre d' « agit-attraction ». (Faire un bon spectacle signifie) *« édifier un solide programme de cirque, partant des thèses de l'œuvre prise comme base. Seules les attractions et leur système sont à la base de l'efficacité du spectacle.* »

Ce saut, à partir de la vague adhésion, du bout des lèvres, d'Eisenstein aux vagues théories du Proletkult, vers une *« méthode pour réaliser des films d'ouvriers »*, est théorisé et approfondi dans le texte sur *La Grève* et Vertov qu'on lira plus loin, et dans l'essai de 1925 précisément intitulé « The Method of Making Workers' Films » (in 48). Par la suite, Eisenstein, plongé dans la réalisation du *Cuirassé Potemkine* et des films suivants, ne publiera pas d'essai théorique important avant le manifeste de sa nouvelle théorie, du cinéma intellectuel : « Perspectives », en 1929. (« Cahiers » n° 209.)

L'essentiel de cette première réflexion théorique tient dans les points suivants : 1. l'approche de classe ; 2. propos spécifique d'un effet socialement utile ; 3. choix des stimulants — en fonction de leur accessibilité de classe.

« Une telle compréhension du théâtre menait droit au cinéma : seule la plus inexorable objectivité pouvait être la sphère du cinéma. (...) Nous ne nous fondions pas sur l'intuition créative, mais sur une construction rationnelle d'éléments affectifs. » (« A Personal Statement »).

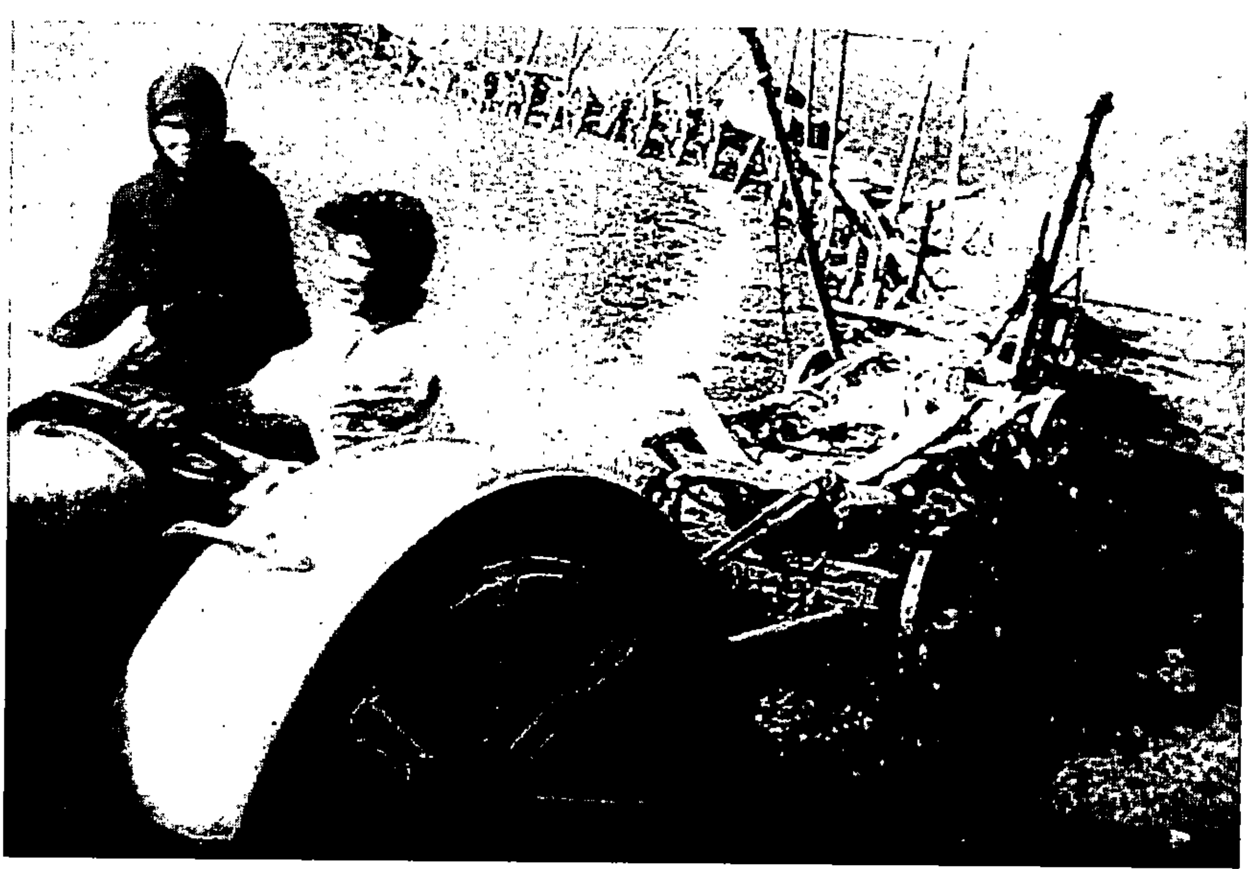
Pour se consacrer au cinéma, Eisenstein, une fois terminé le tournage de *La Grève* (mais avant la sortie du film), démissionne de la direction du théâtre du Proletkult. Le caractère daté du Proletkult est manifeste dans le fait que sa direction cantonne son activité au théâtre, abandonnant la série « Vers la dictature » après *La Grève*. Dans « A Personal Statement », Eisenstein conclut à l'impossibilité actuelle (1926) pour le Proletkult de produire quoi que ce soit : il appartient désormais au passé, au même titre que le Théâtre d'Art de Stanislavski. — Bernard EISENSCHITZ.

(*) Entretien inédit avec S. Youtkévitch.



EDOUARD TISSE ET EISENSTEIN PENDANT LE TOURNAGE DE « LA GREVE », ETE 1924.

1



2



S.M. Eisenstein :
1. La Ligne générale.
2. La Grève.

Eisenstein et la linguistique structurale moderne

par Viatcheslav Ivanov

1. comparaison des langues

Eisenstein considérait que chaque art, et spécialement l'art cinématographique, avait sa langue particulière. Sa théorie esthétique, qui anticipait sur les conceptions modernes, artistiques et sémiologiques, était fondée sur la comparaison des diverses langues. Il a par exemple parlé de la ressemblance entre la langue des moyens purement chromatiques de la peinture et les langues archaïques essentiellement métaphoriques, comme le chinois (T. III, 548) (1).

Si Eisenstein pouvait si remarquablement comparer les langues c'est parce qu'il était polyglotte, au sens propre et au sens figuré le plus large. Dans les notes qu'il rédigeait pour lui-même, Eisenstein, comme Stendhal, passait constamment d'une langue à une autre, faisant alterner les mots ou phrases russes, français, anglais, allemands, parfois mais plus rarement, espagnols. Cette traduction incessante, cette commutation permanente du code (**code switching** pour employer le terme des spécialistes de la théorie de l'information) a caractérisé toute son activité. C'est toujours un même thème qu'il a étudié dans ses dessins, films, mises en scène théâtrales, recherches scientifiques, prose littéraire autobiographique.

En employant et rénovant la langue d'un des arts, du théâtre par exemple, Eisenstein l'a en même temps étudiée grâce au langage scientifique, celui des mathématiques, par exemple : il a créé ainsi un système de notation de ses mises en scène à l'aide de graphiques à quatre dimensions (T. IV, 409-422), qu'il a perfectionné en utilisant les notions de géométrie analytique reçues dans sa jeunesse.

Lorsqu'Eisenstein a mis en scène la « Walkyrie » de Wagner, il a réalisé l'analyse scientifique du mythe en même temps que son incarnation scénique. L'archétype de l'arbre mondial, représentant le « système du monde », a figuré au centre du spectacle et au centre de son analyse (T. V, 346). Les auteurs des toutes dernières descriptions structurales de la symbolique des civilisations archaïques ont compris de cette façon ce symbole qui a relié les différents pôles du tableau archaïque du monde (2). Et ce n'est pas sans raisons qu'Eisenstein en est arrivé à cette analyse structurale de la langue du mythe lorsqu'il a réalisé la « Walkyrie » : Lévi-Strauss considère Wagner (3) comme un des prédécesseurs de l'étude structurale moderne du mythe, en même temps que Marcel Granet, dont Eisenstein a étudié avec un soin extraordinaire le livre sur la pensée de la Chine ancienne (ce volume émaillé de notes marginales a été retrouvé dans sa bibliothèque).

Eisenstein a étudié en savant et utilisé en artiste la langue des mythes et rites archaïques redécouverte par la science anthropologique du XXe siècle. Comme T.S. Eliot et Ezra Pound, il a lu attentivement le « Rameau d'Or ». Le cycle des rites rattachés au sacre du souverain que Frazer a reconstitué dans son livre a été recréé par Eisenstein dans son dernier film, dont le héros, Ivan le Terrible, est représenté au centre de ce rituel, en particulier dans la scène du couronnement. Cette reconstitution artistique s'accorde avec la conclusion de l'anthropologie structurale qui affirme que, dans la tradition rituelle chrétienne d'Orient, qui est la prolongation de la tradition byzantine, les rites païens archaïques du couronnement ont été particulièrement vivaces (4).

Dans les années 40, Eisenstein a estimé que la traduction des idées de l'artiste dans la langue des images archétypiques, ayant une influence directe, constituait le problème fondamental de l'esthétique. Aussi, dans ses derniers travaux, les langues des divers arts ont-elles été décrites au moyen d'une comparaison avec les langues du mythe et du rituel et avec les signes étudiés dans la psychanalyse. Eisenstein s'est rapproché considérablement des chercheurs modernes qui, comme Lacan, étudient la langue de l'inconscient par les méthodes structurales. Il estimait ainsi que le mérite essentiel de son prosateur favori, James Joyce, était d'avoir su exprimer la structure même du monologue intérieur.

Il est significatif qu'Eisenstein ait révélé sa compréhension de la méthode de Joyce en décrivant la manière dont il aurait illustré « Ulysse », c'est-à-dire en combinant des moyens divers : dessin noir et blanc et peinture à l'huile, éléments du montage, art abstrait, rangées ininterrompues de lettres et de mots et relief dépassant les limites de la surface. De même Eisenstein a réalisé l'analyse de fragments de plusieurs autres œuvres littéraires en décrivant leurs équivalents cinématographiques possibles.

Si l'on adopte le critère sémiologique pour juger de la valeur d'un individu — c'est-à-dire le nombre de langues et d'autres systèmes de signes qu'il est capable d'utiliser simultanément (5) — Eisenstein doit être placé très haut, puisqu'il possédait non seulement chacun de ces systèmes séparément, mais encore le système de tous ces systèmes de signes à la comparaison desquels étaient consacrés ses traités scientifiques.

2. montage et syntaxe

Ces derniers temps, on entend souvent dire qu'Eisenstein a été un théoricien qui a surestimé le rôle du montage au cinéma et a étendu ce principe à tous les genres artistiques (6). Et pourtant, à l'époque où il réalisait son premier film sonore, **Que viva Mexico !**, il avait déjà tourné le dos aux outrances de ses premières déclarations, qui mettaient l'accent sur le montage court, au sens étroit du terme. Dans ses pre-

mières notes de la fin des années 20 sur le cinéma sonore, Eisenstein a parlé du rôle du son qui est pour lui l'équivalent du montage. Il affirmait que dans le cinéma muet, seul le montage devait restituer le rythme, ce qui nécessitait parfois le montage de fragments de pellicule extrêmement courts. Cela risquait de couper le récit, d'empêcher d'en suivre le cours. Afin de sortir de cette contradiction, il fallait employer le « contrepoint audio-visuel », dans lequel le son pouvait assumer les fonctions de transmission du rythme, libérant de la sorte le metteur en scène de la nécessité de réaliser un montage bref là où il entraverait le cours du récit. C'est la raison pour laquelle la longueur de l'image grandissait dans le cinéma sonore et que le problème de sa composition devenait particulièrement important (T. II, 453).

En fait, le film mexicain inachevé d'Eisenstein, dans la mesure où il a pu être reconstitué, renfermait les traits du style cinématographique dans lequel le montage n'était déjà plus un procédé en soi. Et le mouvement incessant de la caméra (dans les plans de la rivière tropicale de la première partie) et notamment la composition en profondeur de l'image, constituaient un moyen équivalent. Eisenstein a assimilé la composition en profondeur de l'image, qui pour lui était l'interaction dynamique du premier plan et de la profondeur, dès son premier film, mais son importance s'est accrue progressivement surtout dans **La Ligne générale** — juste avant d'aborder le cinéma sonore (T. III, 438-444). Dans le film mexicain, où la composition en profondeur jouait un rôle non moins grand que le montage, Eisenstein s'est rapproché du style que devait utiliser plus tard Orson Welles et qu'analysa sur son exemple André Bazin, pour qui la composition en profondeur est le successeur du montage.

Mais les théoriciens du cinéma n'ont pas remarqué la nouveauté de ces procédés parce qu'à cette période et plus tard encore, Eisenstein a continué à employer le terme de « montage » pour désigner tous les moyens de construction du film (et des autres œuvres artistiques). Il faisait allusion non pas au montage au sens cinématographique étroit du terme, mais à ce qu'il appelait « la syntaxe de la langue des formes de l'art » (T. III, 218), et notamment « la syntaxe audio-visuelle du cinématographe » (T. III, 474). En l'occurrence, même la terminologie d'Eisenstein coïncide avec la sémiologie moderne, dans laquelle la syntaxe est comprise comme « les règles d'association de n'importe quels signes ».

Les premières décennies de notre siècle ont été caractérisées par l'attention exceptionnelle portée à la syntaxe des différents signes dans l'art (cubisme, dadaïsme, cinématographe de montage) et dans la science (linguistique descriptive, mathématique, syntaxe logique). Sous ce rapport, les premiers films d'Eisenstein, avec leur structure de montage soulignée et les déclarations théoriques correspondantes, répondaient à l'esprit de l'époque. Plus tard, Eisenstein a déclaré que le signe de jeunesse du cinématographe a résidé dans « la tangibilité de la structure contrapunctique de la construction » de son **Cuirassé Potemkine** (T. III, 290). Eisenstein estimait que cette netteté tangible de la structure syntaxique était le signe distinctif des phases primitives du genre dont l'art du XXe siècle pourrait de nouveau se rapprocher, une fois qu'il aurait parcouru le long itinéraire de son évolution. Par exemple, après avoir décelé cette netteté dans « Les Liaisons dangereuses », Eisenstein, anticipant sur la conclusion d'un chercheur contemporain (7), voit dans le style du roman de Laclos « Le Bisaïeul » des constructions modernes complexes, comme celles par exemple des romans de Faulkner (T. III, 298-302).

3. syntaxe des significations

Eisenstein s'est penché en permanence sur la technique de la construction syntaxique (sur l'ensemble du roman ou film policier, de ses propres films, des mises en scène, des poésies, etc.). Mais pour l'étude sémiologique actuelle des œuvres artistiques, les recherches esthétiques d'Eisenstein sont particulièrement intéressantes non pas là où il a étudié avant tout la syntaxe en tant que telle (c'est-à-dire « le montage » selon son terme), mais là où il a transformé la syntaxe en moyen d'étude de la sémantique. C'est ce qu'il a fait par exemple quand il a étudié la manière dont, par l'association de deux représentations (de deux hiéroglyphes pictographiques ou images cinématographiques), on arrive à désigner le concept abstrait que la représentation seule est impuissante à restituer. Il a cité comme exemple les hiéroglyphes d'Extrême-Orient qui en ces années intéressaient les plus grands artistes (Paul Claudel, Ezra Pound). Eisenstein, qui avait étudié l'écriture japonaise, les connaissait fort bien. Dans ces hiéroglyphes, l'association des caractères « Eau » et « Yeux » signifie « Pleurer » : celle de « Oreille » et « Portes », « Ecouter ». C'est dans des exemples de ce genre qu'Eisenstein voyait le « montage » (T. II, 284-285). En comparant les associations d'hiéroglyphes de ce genre avec la phraséologie des différentes langues, on peut établir les lois universelles de la désintégration des concepts en éléments constitutifs. Il se produit ainsi une sorte de **fission atomique** du concept (8).

Mais Eisenstein s'intéressait moins à la décomposition des concepts en éléments qu'à l'utilisation de cette méthode dans le but de transmettre l'idée dans le cinéma intellectuel qu'il avait conçu. En guise d'exemple, il a cité le montage de la phrase « Dieux » dans son film **Octobre**, où l'idée générale de « Dieu » est communiquée au moyen de l'alternance de diverses images de divinités, depuis le Christ du baroque pétersbourgeois jusqu'à l'idole de bois des Gilyaks. La nature profonde des procédés qu'emploie Eisenstein dans ses films apparaît lorsqu'on les compare au style de la poésie mexicaine ancienne où la conjonction de deux expressions (« pierre de néphrite », « plumes de la divinité Quetzal ») sert à évoquer un troisième mot non énoncé (généralement plus abstrait ; dans l'exemple cité : « richesse, beauté »). Si Eisenstein avait su que ce procédé aztèque renfermait des traits de parenté avec sa technique du montage (9), il aurait vu là une nouvelle confirmation d'une idée qu'il répétait souvent, celle que toutes les propriétés fondamentales du style et de la psychologie d'Eisenstein lui-même étaient incarnées dans la tradition de la civilisation mexicaine (T. I, 442).

A l'aide d'un montage d'images (y compris des actualités), concernant les sphères les plus diverses, par exemple différents pays et continents (Amérique du Nord, Chine), Eisenstein comptait trouver dans son film **Le Capital** les moyens d'expression cinématographiques des idées les plus abstraites. Il était proche de l'idée exprimée beaucoup plus tard par Alexandre Astruc qui affirmait qu'il était possible de réaliser un film d'après le « Discours de la méthode » de Descartes. A la fin des années 20, Eisenstein a abordé la solution de cette tâche en partant du principe que l'action réelle est exercée non par un symbole mort, ossifié, mais par un « symbole en devenir » (« Symbol im Werden ») qui surgit aux yeux du spectateur par suite de l'affrontement de deux (ou plus) représentations différentes : ainsi, dans **La Ligne générale**, la statuette du cochon dansant acquiert un sens particulier après que l'on a vu la séquence des cochons courant aux abattoirs.

On peut illustrer la signification du procédé essentiel du cinéma intellectuel imaginé par Eisenstein en citant les mots d'un physicien contemporain qui assure que la comparaison immédiate de deux photographies : un cratère lunaire et la surface d'un corps solide ayant subi un bombardement, peut mieux permettre de comprendre la nature profonde du processus étudié qu'une analyse mathématique (10).

4. structure spatiale de l'image

Dans le film mexicain qu'Eisenstein a commencé après avoir étudié le projet du **Capital**, la juxtaposition de deux représentations qui devait permettre l'incarnation de l'idée, se réalisait dans les limites d'une seule image cinématographique, et non au moyen du montage, au sens étroit du terme : les statues de dieux aztèques cessaient d'être des symboles figés de la vieille civilisation pour devenir une création cinématographique vivante, parce que dans trois images différentes, Eisenstein plaçait des visages indiens vus sous les mêmes profils à côté de chacune de ces statues. Dans ce même film, la composition en profondeur de l'image était utilisée afin de

montrer côte à côte une pyramide et le visage d'une Indienne comme des objets de même dimension, comme l'a fait Orozco dans ses fresques, dont le sujet aussi bien que la structure sont proches de la fresque cinématographique d'Eisenstein.

Pour Eisenstein, la destruction de la perspective habituelle a constitué le procédé fondamental de construction. Il écrivait dans un des articles de 1929 que « la présentation de l'objet dans ses proportions effectivement (non relativement) propres, n'est évidemment qu'un tribut à la logique orthodoxe, formelle, à l'assujettissement à l'ordre indestructible des choses. Dans la peinture comme dans la sculpture, elle revient périodiquement et invariablement dans les périodes d'instauration de l'absolutisme, en se substituant au caractère expressif de la disproportion archaïque dans la « hiérarchie des rangs » régulière de l'harmonie établie bureaucratiquement. Le réalisme positiviste n'est pas le moins du monde la forme correcte de la perception. Il n'est que la fonction d'une forme déterminée de régime social, venant après l'autocratie étatique qui a implanté la conformité d'idées étatique. L'uniformisation idéologique qui croît sous une forme imagée dans les rangées d'uniformes des régiments de la garde impériale » (T. II, 288) (11).

Dans **Le Pré de Béjine**, Eisenstein a étudié la représentation hiérarchique des principaux personnages (le père et le fils), déterminée non pas par la perspective, mais par leurs fonctions. Plus tard, dans des études spéciales consacrées au rôle du cadre et du « cadrage » dans l'histoire de la peinture, et notamment dans son étude sur Degas, Eisenstein a examiné les principes de la construction spatiale qui, dans le cinéma, ont trouvé leur prolongement dans le gros plan et la composition en profondeur de l'image. Dans son premier grand film, **La Grève**, il a juxtaposé deux représentations parfaitement différentes dans la même image au moyen d'une double exposition. Plus tard, il a trouvé dans ce procédé les traces d'un engouement pour « la multiplicité spatiale des plans du cubisme » (T. II, 455-456). Il voyait en même temps dans cet emploi de la double exposition un avant-goût de la différenciation établie plus tard entre la « représentation » (au sens de **signifiant** chez Saussure et dans la sémiologie moderne) et l'« image » (au sens de **signifié**) (12).

Ce même principe cubique de construction apparaît de manière plus évidente encore dans la toute première expérience cinématographique d'Eisenstein, **Journal de Gloumov** (dont seuls des fragments sont conservés). Ce final cinématographique d'une pièce montée par Eisenstein, « Le Sage », continuait par les moyens du cinéma le style cubiste de ses spectacles antérieurs, où (comme dans certaines images de **La Grève**) il échafaudait un « système des surfaces qu'auraient pu envier non seulement Juan Gris mais même les membres du couple identique Picasso-Braque » (14).

5. métaphore et métonymie

Eisenstein a dit lui-même que son premier court-métrage, **Journal de Gloumov**, était un courant de métaphores et de métamorphoses révélant ces métaphores : au moyen du fondu, Gloumov devient tour à tour un canon, un minuscule nourrisson, un âne (T. II, 454-455). Il considérait que dans le langage du cinéma, les métaphores, comme par exemple les abattoirs sanglants de **La Grève**, se rapprochaient de l'image verbale. Il compara d'ailleurs plus tard l'abondance des métaphores dans les films de cette époque au caractère imagé des langues à leur stade primitif. L'engouement exagéré pour le caractère imagé de la langue cinématographique dans ses premiers films était quelque chose de nécessaire, selon ses propres mots, pour que le cinématographe (« de montage » au sens large) soit reconnu « comme le moyen de **parler**, le moyen d'**exposer** les pensées, de les exposer au moyen du genre particulier de la **langue cinématographique**, au moyen de la forme spéciale du langage cinématographique. Le passage au concept de **ciné-langage normal** s'est tout **naturellement effectué par ce stade d'excès dans le domaine du trope et de la métaphore primitive** » (T. V, 172). Cette explication formule avec une parfaite netteté le problème du cinéma en tant que « langage sans signes » (il aurait été plus exact de dire « signes symboliques » car les signes peuvent être à la fois représentatifs et indicatifs, « iconographiques ») (15). C'est ce problème d'ailleurs qu'aborde Eisenstein après avoir posé la question de « l'image en tant que signe », celui aussi que réabordent à nouveau de nombreux chercheurs actuels (16) (parfois en polémiquant avec Eisenstein). La position du cinéma en tant que langage (pas obligatoirement symbolique ou métaphorique) a revêtu une importance capitale pour l'œuvre future d'Eisenstein.

Dans ses études sur la langue du cinéma, Eisenstein a devancé les conclusions des chercheurs modernes en mettant en valeur le rôle particulier qu'y joue la métonymie. En affirmant que le gros plan a été une représentation métonymique de la partie à la place du tout (**pars pro toto**), il a rejoint l'opinion des plus importants spécialistes de la linguistique structurale et de la sémiologie (17). La définition de la métonymie, récemment proposée par la linguistique structurale, comme changement de position syntaxique, conduit à assimiler la **pars pro toto** à des changements d'accentuation à l'intérieur des éléments de la structure (18). Cette idée correspond à l'interprétation que donnait Eisenstein du trope cinématographique, qu'il comparait à la succession des mots dans les langues naturelles (T. V, 174-176). La chose essentielle dans le langage du cinéma est la compréhension de la métaphore comme l'alternance de signes différents sur le plan sémantique dans des contextes syntaxiques identiques (19). Les deux lions du **Cuirassé Potemkine**, celui qui est assis et celui qui s'est levé, sont interprétés comme une métaphore justement parce qu'ils se suivent dans des contextes identiques. Dans le langage cinématographique, ces contextes sont donnés en tant que tels, à la différence de la langue poétique où ils sont transformés en un seul texte. Et quand Eisenstein dit qu'il est nécessaire d'abstraire la « profondeur » des mètres et décimètres afin de parler du « sentiment profond » (T. V, 170), il s'accorde avec la compréhension structurale de la métaphore selon laquelle le fait caractéristique est la promotion au premier plan d'une seule des significations du mot, en contraste avec toutes les autres (20).

La conclusion d'Eisenstein soulignant le caractère primitif du style métaphorique s'accorde avec la thèse selon laquelle « dans les styles poétiques qui se distinguent par l'équilibre du vers et du mot et qui sont apparus à l'époque de l'achèvement, on note l'absence de métaphores, à la place desquelles se développent de multiples nuances latérales des mots à l'aide de périphrases et métonymies » (21). A cet égard, la comparaison des tendances métonymiques dans la prose des XIX[e] et XX[e] siècles (y compris dans le roman policier qui met l'accent sur le détail et qu'Eisenstein appréciait tellement) et dans le langage moderne du cinéma présente un intérêt particulier (22).

6. oppositions binaires

Eisenstein s'est particulièrement rapproché des conclusions de la linguistique structurale et de la sémiologie modernes en employant dans ses recherches la méthode de description au moyen des oppositions binaires. Il l'a considérée comme applicable dans la même mesure à l'étude structurale de la « Trinité » de Roublev, du triptyque d'Utamaro qui avait enthousiasmé les Goncourt, et enfin de son **Cuirassé Potemkine.** Eisenstein en a analysé un fragment en opposant le centre et la périphérie, la profondeur et le premier plan, le haut et le bas, le noir (sombre) et le blanc (clair), le pair et l'impair (T. II, 87-91). Il a emprunté aux doctrines esthétiques anciennes de l'Extrême-Orient la dernière opposition à laquelle il a consacré son étude, de même que le principe des oppositions binaires. Il portait un intérêt extrême à la classification de tous les phénomènes en deux principes opposés (le **yin** et le **yang**) établie dans l'ancienne Chine et dont il a étudié les applications esthétiques dans sa « Non-indifférente Nature » (T. III, 272-280) (23). La méthode structurale moderne d'interprétation des mythes a découvert l'ancienneté typologique de cette classification, évidente pour Eisenstein.

Il était aussi proche d'une autre conclusion de l'anthropologie structurale : celle qui veut qu'il se produise au cours du rite une communication réciproque ou une suppression des oppositions ou leur réunion au centre même du rituel. La forme extrême se manifeste dans les rites où le roi et le sujet, l'homme et la femme, intervertissent leurs rôles (24). La séquence centrale de la deuxième époque d'**Ivan le Terrible** est fondée sur l'utilisation des archétypes de ces rites : à la danse qu'exécute Fédor Basmanov déguisé en femme avec un masque de femme succède la scène où Ivan le Terrible et Vladimir Staritsky échangent les attributs impériaux. Cette scène qui a son prototype historique réel dans le fait qu'Ivan le Terrible avait cédé son pouvoir au prince tartare, reproduit exactement le rite extrême oriental du remplacement du tsar que menace un malheur, par un sujet qui est mis à mort à la fin de la cérémonie (24). Dans ses recherches théoriques, Eisenstein a signalé le lien entre l'échange des rôles du tsar au sujet (dans cette scène) et le changement de vêtements (dans la danse de Fédor la précédant). La nature carnavalesque de l'« Opritchnina » signalée dans l'admirable ouvrage de Mikhaïl Bakhtine sur la culture carnavalesque (26) a été révélée dans cette séquence.

C'est pourtant dans le final du film sur le Mexique qu'Eisenstein a pénétré au plus profond de la tradition carnavalesque. Il est parvenu à donner une expression plastique au thème de l'association du rire et des rites funéraires (T. II, 364-367) qu'il avait étudiés personnellement dans la civilisation mexicaine (T. II, 364-367). La dérision de la mort est étudiée par rapport aux autres traditions carnavalesques par les folkloristes structuralistes (27).

La réunion des oppositions binaires qu'Eisenstein estimait typique des divinités androgynes du Mexique (I. I, 440-441), a été découverte par l'anthropologie moderne dans les autres systèmes mythologiques (28). Ceci a eu pour effet de confirmer l'idée d'Eisenstein selon laquelle ce principe permet d'expliquer de nombreux archétypes de la culture. Cette réunion des contraires, y compris ceux de l'art et de la science, caractérisait à son avis son artiste favori, Léonard de Vinci (T. IV, 666-667), comme le prouve son dessin « Léonard » où est dessinée à côté du peintre une spirale logarithmique inscrite dans un cercle, symbole de l'association des rangées classifiées de **Yin** et de **Yang**.

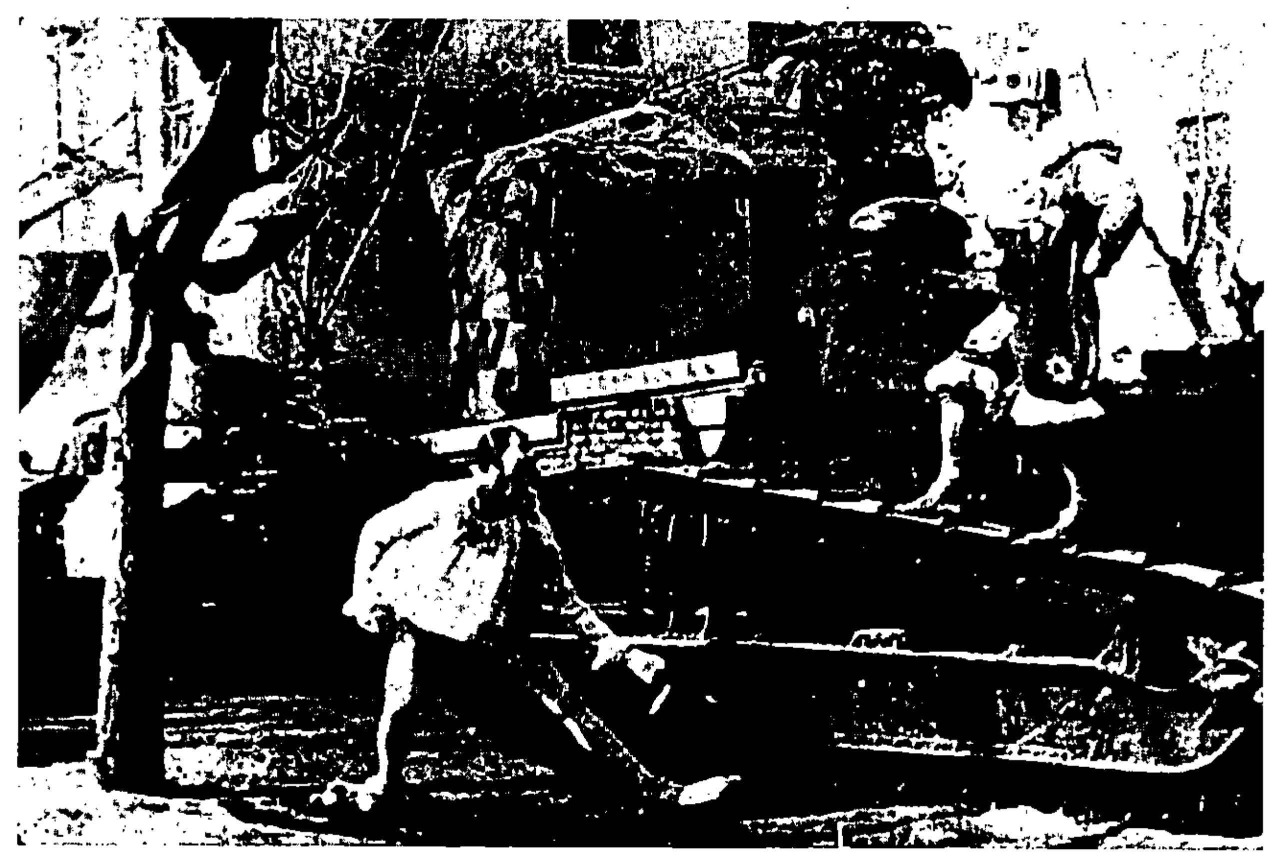
Nous avons ainsi la révélation d'un Eisenstein sémiologue parmi les différents aspects de sa riche personnalité. La sémiologie et la linguistique structurale modernes qui s'intéressent non seulement à l'analyse des oppositions binaires mais aussi à leur synthèse peuvent considérer Eisenstein comme un de leurs précurseurs. — Viatcheslav IVANOV.

(Traduit du russe par Andrée Robel.)

notes

1. Toutes les citations d'Eisenstein sont extraites des Œuvres choisies en 6 volumes, Moscou ; tomes I-III, 1964 ; tome IV, 1966 ; tome V, 1968.
2. V.N. Toporov : **Notes sur les arts plastiques bouddhistes en liaison avec le problème de la sémiotique des représentations cosmologiques.** (Ouvrages sur les systèmes de signes, II fasc. 181). Tartu, 1965.
Cf. Georges Charachidzé : **Le système religieux de la Géorgie païenne, Analyse structurale d'une civilisation.** Paris, François Maspero, 1968, pp. 671-674.
3. C. Lévi-Strauss : **Le cru et le cuit (Mythologiques I).** Paris, Plon, 1964, p. 23.
4. A.M. Hocart : **Kingship.** Londres, 1927 (deuxième édition 1969), p. 90.
Pour une comparaison avec le rôle du globe impérial dans la scène du couronnement d'**Ivan le Terrible**, les notes sur Byzance de l'article de Kurt Aland : **Der Abbau des Herrscherkultes im Zeitalter Konstantins,** « La regalità sacra » Leiden, 1959, sont aussi importantes.
5. Cf. Viatcheslav Ivanov : **Il ruolo della semiotica nello studio cibernetico dell'uomo e del collettivo.** « Sigma », Marzo 1968, nº 17. Silva editore, pp. 73-74.
6. Par exemple C. Metz : **Essais sur la signification au cinéma.** Paris, 1968, pp. 40-41.
7. Tzvetan Todorov : **Littérature et signification.** Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 81.
8. E. Reifler : **La fission de l'atome en sinologie à l'aide de la sémantique comparative.** « Bulletin de l'Université de l'Aurore », 1949, pp. 240-254.
9. Ferdinand Anton : **Alt-Mexiko und seine Kunst.** Leipzig, 1965, p. 111.
10. J. Ziman : **Public knowledge. The social dimension of science.** Cambridge, 1968, p. 48.
11. A en croire les souvenirs d'Ivor Montagu, Eisenstein avait l'intention de développer dans un ouvrage particulier cette pensée brièvement exprimée dans la citation donnée de l'article « Hors cadre ». Ivor Montagu : **With Eisenstein in Hollywood.** Berlin, 1968, pp. 103-104. Florenski a développé des idées très proches des conceptions d'Eisenstein sur la perspective dans son étude : P.A. Florenski : **Perspective à l'envers** 3. « Notes scientifiques de l'Université d'Etat de Tartu ». Fas. 198, Tartu, 1967.
P. Francastel : **Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme.** Lyon, 1952.
12. Voir à ce sujet l'article de l'auteur : Viatcheslav Ivanov : **Structure du poème de Khlebnikov « On me porte à dos d'éléphant ».** « Tel Quel » 35, Automne 1968, pp. 11-13.
14. I.A. Aksenov : **Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. Portrait d'un artiste.** Revue « Iskousstvo Kino », nº 1, 1968, p. 101.
15. Voir au sujet de l'application de cette terminologie sémiologique au langage cinématographique (à propos de la théorie du langage cinématographique d'Eisenstein) : Peter Wollen : **Signs and meaning in the cinema.** Londres, 1969, pp. 142-155.
16. J. Mitry : **D'un langage sans signes.** « Revue d'esthétique », T. XX, 1967, fasc. 1-2. C. Metz : **Essais sur la signification au cinéma.**
17. Cf. Roman Jakobson : **Verfall des Films ?** « Sprache im technischer Zeitalter », 27, « Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik ». Stuttgart. W. Kohlhammer, 1968, p. 186.
18. J. Kuryowicz : **Metaphor and metonymy in linguistics.** « Zagadnenia Rodzajów literackych », tome IX, 1966, p. 8.
19. Ibidem.
20. E.M. Uhlenbeck : **Language in action.** « To honor Roman Jakobson ». The Hague. Mouton, 1967, p. 2 065.
21. B.M. Eichenbaum : **De la poésie.** Léningrad, « Sovetski Pissatel », 1969, p. 133.
22. R. Jakobson and M. Halle : **Fundamentals of language.** The Hague, 1956, p. 78. A. Jackiewicz : **La théorie du cinéma métaphorique et métonymique à la lumière de la sémiologie.** Varszawa, 1968 (avant-texte du rapport au symposium de sémiologie).
23. E. Leach. **Rethinking Anthropology.** Londres, 1961, p. 135.
24. H.M. Kümmel : **Ersatzrituale für den hethitischen König.** « Studien zu Bogàzköy-Texten » Heft 3.) Wiesbaden, 1967. (en annexe sont indiqués tous les cas d'accomplissement de ce rite en Mésopotamie).
26. Mikhaïl Bakhtine : **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.** Moscou, Khoudojestvennaïa Litératoura, 1965. A paraître prochainement aux Editions Gallimard.
27. Roman Jakobson : **Medieval Mock Mystery.** « Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer ». Berne, 1958.
28. H. Baumann : **Das doppelte Geschlecht.** Berlin, 1955. M. Eliade : **Méphistophélès et l'androgyne.** Paris, 1962.

(Viatcheslav Ivanov est Directeur de la Section de typologie structurale des langues slaves à l'Institut des Etudes slaves et balkaniques de l'Académie des Sciences de l'URSS (Moscou). Dernières publications : « Systèmes linguistiques de l'indo-européen commun, du slave commun et de l'anatolien » (Moscou 1965). « La langue hittite » (Moscou, 1963). En collaboration avec V.N. Toporov : « Systèmes mythologiques (linguistiques modelants) slaves », (Moscou, 1965). « Sanskrit » (en anglais), (Moscou, 1969). En français : dans « Tel Quel », nº 35, 1968 : « Structure du poème de Khlebnikov « On me porte à dos d'éléphant » ; dans « Semiotica » I, 1969, 2 : « L'Evolution des signes-symboles ».)





Journal de Gloumov.
En haut : I. Iazykanov, A. Antonov.
En bas : les mêmes et I. Pyriev,
M. Strauch, V. Mouzykant.

Introduction à "Poetika Kino"

par Jean Narboni

En publiant deux textes sur le cinéma d'Eichenbaum et de Tynianov, représentants de l' « Ecole formaliste de poésie », et en y introduisant, notre projet, comme pour l'ensemble de ce numéro, est double : restituer à leur contexte un certain nombre de travaux importants au moment où, les présentant pour la première fois en français plus de trente ans après leur parution, on ne sait pas comment ils seront lus, *et indiquer ce qui en eux nous concerne encore aujourd'hui. Les rendre à leur contexte n'est pas les désigner comme objets de musée, marquer en quoi ils continuent de nous importer n'invite pas à s'y conformer comme modèles : il sera donc indiqué comment, tenus pour modernes, voire d' « avant-garde », en leur temps, ces travaux n'appartiennent pas aujourd'hui, en dépit de nombreux points dépassés, aux archives, mais peuvent inciter à la réflexion sur le cinéma et participer aux recherches en cours.*

1) Pendant l'hiver 1914-1915, quelques étudiants, réunis autour de Roman Jakobson, fondent le « Cercle linguistique de Moscou », dépendant de l'Académie des Sciences, cercle appelé à « *promouvoir la linguistique et la poétique* ». Il tient en mars 1915 sa première séance officielle, à laquelle assistent les poètes « futuristes » (35). En 1916, un recueil collectif sur la théorie du langage poétique est publié à Pétrograd. Quelques semaines avant la Révolution de février 1917, toujours à Pétrograd, Brik, Chklovski, Eichenbaum, Evguény Polivanov et Jakubinski décident, sur l'exemple du Cercle de Moscou, la création d'une société de recherches poétiques qui deviendra, en 1919 seulement, l'Opoiaz (sigle figurant au bas de sa publication officielle, « Poetika »). Les rencontres, collaborations, rapports entre les deux groupes sont étroits, ainsi qu'entre eux et les poètes futuristes.

2) « Ecole formaliste de poésie », « formalisme », sont les termes par lesquels on désigna péjorativement ce courant, ceux qu'on persista et persiste à lui attribuer encore, par commodité ou habitude, ou dans une intention inverse de valorisation esthétisante. On verra dans la suite de ce texte les réserves qu'il faut émettre, et que les chercheurs de l'Opoiaz eux-mêmes formulaient, à l'encontre de telle appellation.

3) Influencée dès ses débuts par Baudoin de Courtenay et la linguistique saussurienne, évoluant constamment pendant les quinze années où, dans la Russie révolutionnaire, elle poursuivit ses travaux, l'Opoiaz disparut pratiquement en tant que groupe vers 1930, à la fois pour des raisons politiques et théoriques internes (le Cercle Linguistique de Moscou fut, lui, dissous pendant l'été 1924).

4) Ayant largement influencé la linguistique structurale moderne, par l'intermédiaire du Cercle Linguistique de Prague (fondé en 1926), dont certains des membres de l'Opoiaz firent également partie, en même temps ou successivement (Jakobson, Tomachevski, Bogatyrev), les écrits de l'Ecole « formaliste » sont restés pratiquement inconnus en Europe jusqu'en 1958, date de publication de « La Morphologie du conte russe » par V. Propp. (En 1955 cependant, paraissait sur eux un essai de V. Ehrich, « The Russian Formalism ».) Aujourd'hui, ces textes sont traduits en plusieurs langues. On signalera principalement en France le recueil « Théorie de la littérature » (Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1965), regroupant les plus importants.

5) Il ne nous appartient pas d'indiquer la portée considérable de ces travaux dans les champs de la littérature et de la linguistique, des recherches structurales et des « sciences humaines », ni d'exposer le mouvement par lequel une sémiotique moderne, intégrant leurs acquis théoriques, tend à les dépasser et à en déconstruire les présupposés philosophiques, dans le mouvement d'élaborer une théorie de la production textuelle comme pratique signifiante. Nous nous contenterons, là aussi, de renvoyer aux travaux qui sont en cours autour de Jacques Derrida et de Julia Kristeva. Nous dessinerons, dans le seul but d'éclairer la suite de cet article, un schéma très général des positions de départ, des fondements théoriques et de l'évolution de l'Opoiaz entre 1915 et 1928, nous référant pour cela surtout au texte de Boris Eichenbaum « La Théorie de la « méthode formelle » (35), dressant en 1925 un bilan des travaux effectués.

6) Avant tout, les Formalistes insistent sur la nécessité, pour eux essentielle, de considérer l'œuvre elle-même, le texte littéraire, en tant que système signifiant structuré. En conflit ouvert avec la science académique « *qui ignorait entièrement les problèmes théoriques et qui utilisait mollement les axiomes vieillis empruntés à l'esthétique, à la psychologie et à l'histoire* », et avec les théoriciens du symbolisme, « *pour leur arracher des mains la poétique, la libérer de leurs théories de subjectivisme esthétique et philosophique*

et la ramener ainsi sur la voie de l'étude scientifique des faits », les Formalistes posent que « *l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière* ». Jakobson formule définitivement cette intention : « *L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la « littérarité »* (literaturnost) *c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* ». Rejetant les exégètes traditionnels orientant leurs recherches vers l'histoire de la culture et la vie sociale, les Formalistes posent l'œuvre comme système au centre de leurs travaux, hors de la biographie de l'auteur. « *La Révolution que soulevaient les Futuristes (Khlebnikov, Kroutchenykh, Maïakovski) contre le système poétique du symbolisme fut un soutien pour les formalistes, parce qu'elle donnait un caractère plus actuel à leur combat* ».

A ce stade essentiellement polémique, sans toujours lucidement évaluer en quoi leurs propres positions, comme d'ailleurs celle des poètes dont ils se réclament, est liée à et déterminée par les profonds bouleversements sociaux en préparation et en cours, les formalistes multiplient proclamations fougueuses, mots d'ordre arrogants, slogans insolents, voire déclarations apolitiques quelque peu irresponsables, comme la célèbre formule : « *Dans l'art, depuis toujours libre par rapport à la vie, la couleur du drapeau qui couronne la citadelle ne peut être aucunement reflétée* » (cette conception curieusement théologique de l'art de la part de chercheurs soucieux de scientificité et de rigueur ne manquera pas de peser lourd, quand bien même elle s'inscrivait en rupture par rapport à une pensée antérieure de l'art mécaniste et expressive, sur la scène politique, et leur vaudra la méfiance des dirigeants révolutionnaires).

Pendant cette période même pourtant, un véritable travail s'accomplit, dont témoignent de très nombreuses publications. Dans l'Introduction à « Théorie de la littérature », Jakobson opère une mise au point éclairante : « *Or, malheureusement, en discutant le bilan de l'école « formaliste », on est enclin à confondre les slogans naïfs et prétentieux de ses hérauts avec l'analyse et la méthodologie novatrice de ses travailleurs scientifiques* ». Et, plus loin : « *On aurait également tort d'identifier la découverte, voire l'essence de la pensée « formaliste », aux platitudes galvaudées sur le secret professionnel de l'art, qui serait de faire voir les choses en les rendant surprenantes (« ostranenie »), tandis qu'en fait il s'agit dans le langage poétique d'un changement essentiel du rapport entre le signifiant et le signifié, ainsi qu'entre le signe et le concept* ».

A la lumière de ces précisions (mais une lecture un peu attentive des textes eux-mêmes peut aisément le découvrir), le terme « forme », et plus encore celui de formalisme, s'avère impropre à rendre compte du plus important des travaux en cours. Comme le signale T. Todorov (26) : « *La forme, pour eux, couvre tous les aspects, toutes les parties de l'œuvre, mais elle existe seulement comme rapport des éléments entre eux, des éléments à l'œuvre entière, de l'œuvre à la littérature nationale, etc., bref, c'est un ensemble de fonctions* ». Comme le précise encore Eichenbaum : « *La notion de forme s'était peu à peu confondue avec la notion de littérature, avec la notion du fait littéraire* » (ainsi, l'image traditionnelle de « sujet » comme combinaison d'une série de motifs n'a plus cours, le sujet passe de la classe des éléments thématiques à celle des éléments d'élaboration, la fable comme simple matériau sera distinguée du sujet comme construction de ce matériau, etc.).

C'est principalement sous l'influence de Tynianov, venu beaucoup plus tardivement à l'Opoiaz, que s'amorcera un tournant dans l'évolution des travaux, tant en ce qui concerne la scientificité des recherches en cours qu'à propos du statut de la littérature (et plus généralement, de toute pratique artistique) dans le complexe social. La notion capitale de *fonction* est élaborée (« *L'œuvre représente un système de facteurs corrélatifs. La corrélation de chaque facteur avec les autres est sa fonction par rapport au système* »), permettant de dialectiser celle, trop étroite, de forme (« *La notion de matériau ne déborde pas les limites de la forme, le matériau est également formel ; et c'est une erreur que de le confondre avec des éléments extérieurs à la construction* »), l'accent se trouve mis sur le dynamisme de l'œuvre (« *L'unité n'est plus une entité symétrique et close, mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement, ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité ou d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration. La forme de l'œuvre littéraire doit être sentie comme une forme dynamique* »).

Une mise au point de la plus grande netteté est effectuée en 1928 par Jakobson et Tynianov dans « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » (35) : « *Les problèmes immédiats de la science littéraire et linguistique en Russie réclament d'être posés sur une base théorique stable ; ils exigent que l'on abandonne définitivement les montages mécaniques de plus en plus fréquents qui rassemblent les procédés de la méthodologie nouvelle et ceux de la vieille méthode stérile, qui introduisent hypocritement le psychologisme naïf et autres vieilleries sous le couvert d'une terminologie nouvelle* ». Et, plus loin : « *Les lois immanentes à l'évolution littéraire (ou linguistiques) ne nous donnent qu'une équation indéterminée qui admet plusieurs solutions en nombre limité certes, mais pas obligatoirement de solution unique. On ne peut pas résoudre le problème concret du choix d'une direction ou du moins d'une dominante, sans analyser la corrélation de la série littéraire avec les autres séries sociales. Cette corrélation (le système des systèmes) a ses lois structurales propres qu'on doit étudier. Considérer la corrélation des systèmes sans tenir compte des lois immanentes à chaque système est une démarche funeste du point de vue méthodologique* ». En contraste frappant avec les premières prises de position de l'Opoiaz, ces déclarations indiquent l'évolution d'une recherche dans la voie de penser la pratique littéraire comme articulée dans le tout social à d'autres pratiques, en interaction dynamique et multiple avec elle, transformante/transformée, et se démarquent de la conception antérieure de l'art comme enclos préservé, à l'abri de l'histoire. L'indication de l'évolution d'une pratique artistique comme équation à plusieurs solutions possibles selon la détermination par les séries sociales voisines pourrait permettre d'étudier (par exemple) le passage précoce des futuristes italiens au fascisme et l'adhésion des futuristes russes à la révolution socialiste, en dépit de certaines positions programmatiques apparemment concordantes (voir texte de G. Sadoul dans ce numéro page 19).

7) Pour des raisons politiques, mais aussi de crise théorique interne, le groupe cesse officiellement d'exister vers 1930. Afin d'éviter les généralisations et les tentatives unitaires simplistes (martyrologue des avant-gardes opposées à l'obscurantisme des dirigeants politiques, cf. in « Le Nouvel Observateur », l'article du polygraphe marcuso-heideggero-lacanien J.-M. Palmier), il faut revenir, aussi bien dans le cas des formalistes que des autres « courants artistiques » de la Russie révolutionnaire, sur la position des dirigeants du Parti à l'égard des intellectuels, et plus particulièrement sur celle de Lénine. Elle est, comme l'indique Claude Prévost dans « Lénine et la notion de culture » (dans « l'Humanité »), exempte à la fois de « *sectarisme et de complaisance* ». En 1918, Lénine déclare : « *On ne peut construire le socialisme qu'avec les éléments culturels du grand capitalisme, et les intellectuels sont un de ces éléments* ». Et Claude Prévost ajoute : « *D'autre part, le constat d'un autre fait : l'idéologie que véhiculent ces hommes « hérités » du régime tsariste : Lénine leur tient des propos dénués d'aménité :* « Nous n'avons jamais douté de votre manque de fermeté ».

« *En tant que* couche, *les intellectuels russes, selon Lénine, sont en proie à une contradiction fondamentale :*

a) *Pénétrés de part en part (« jusqu'à la moelle ») par l'idéologie bourgeoise (« une conception bourgeoise du monde ») : « les hommes cultivés cèdent à l'influence et à la politique de la bourgeoisie, parce qu'ils ont reçu toute leur culture de l'ambiance bourgeoise, à travers cette ambiance bourgeoise.* »...

b) *Mais ces victimes (et porteurs) de l'idéologie et de la civilisation bourgeoises ne sont pas sans mérite, car « ces gens-là ont l'habitude de se livrer à un travail culturel ; ils ont fait progresser la culture dans le cadre du régime bourgeois »...* »

Ni ambiguë, ni sectaire, ni obscurantiste ni dogmatique, l'attitude de Lénine sera conforme à ces positions. Méfiant à l'égard des formalistes et des futuristes, soucieux de leurs excès et de leur impétuosité, de leur indépendance à l'égard du Parti, mais conscient de leur adhésion à la Révolution et de l'importance de leurs travaux, il multipliera les mises en garde et les reproches, sans s'opposer à la poursuite de ces travaux. En revanche, il sera infiniment plus sévère (voir article de B. Eisenschitz dans ce numéro, p. 38) à l'égard des positions brouillonnes et dangereuses du Proletkult.

La même confusion et le même brouillage qu'à l'égard de la position des dirigeants révolutionnaires envers les « avant-gardes » artistiques est à éviter quant à ces divers courants eux-mêmes dont, sur bien des points, les positions divergent. Proches des Futuristes dès leurs débuts, les formalistes de l'Opoiaz adhéreront après octobre 17, dans l'enthousiasme et la confusion, aux Komfuts créés par ceux-ci. Mais leurs positions théoriques ne s'accordent pas toujours. S'ils déclarent péremptoirement vouloir rompre avec ceux qui les précèdent (académiciens et symbolistes), c'est *méthodologiquement*, ils n'entendent pas ignorer et encore moins détruire les œuvres du passé. Ils écrivent sur leurs contemporains, leurs amis futuristes (Maïakovski ou Khlebnikov), mais étudient (et obtiennent avec eux peut-être leurs meilleurs résultats) Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., plus conséquents en ce sens que les poètes futuristes (du moins à leurs débuts) chantant et proclamant la destruction du passé (et par là même proches des positions « radicales » erronées des théoriciens du Proletkult). Il est dès lors concevable qu'en une période de mutation historique et sociale, cette interpénétration des tendances et des écoles, cette multiplicité des intrications et des connexions aient irrité les dirigeants politiques et les aient conduits à prendre leurs distances à l'égard de mouvements dont ils étaient fort capables de juger l'importance, mais dont la turbulence et l'impétuosité pouvaient les inquiéter au titre, peu contestable, de résidus anarchistes bourgeois. Lénine, Lounatcharsky (pourtant « protecteur » des arts et des avant-gardes) ont été conduits, plus d'une fois, à des reproches sévères, mais c'est Trotsky dans « Littérature et Révolution » (1924), qui radicalisa cette attitude, parlant de l'Ecole formaliste comme de « *la seule école qui se soit opposée au marxisme en Russie soviétique* », par opposition aux Futuristes qui surent « *capituler* » devant lui. Insistant sur la nécessité de ne pas les écarter, reconnaissant leur nécessité, il insiste sur l'urgence à « *clarifier* » leurs « *racines de classe* », sans imposer cependant ni mots d'ordre ni décrets. Texte lui-même non sans défauts théoriques (auxquels, fort habilement en plus d'un point, Eichenbaum répondra dans un essai paru en allemand sous le titre « In Erwartung der Literatur »), mais révélateur d'un haut niveau de complexité et de tension alors sensible sur la scène historique générale, susceptible d'être seulement étudié par un lent travail d'élucidation, dont nous n'avons voulu ici qu'indiquer les bases.

Il faudra attendre le « post-formalisme » pour qu'enfin apparaisse dans toute son ampleur le projet d'une vaste science des idéologies dans laquelle la science littéraire prendrait place, théorie cette fois explicitement référée au marxisme : « *La Théorie de la littérature est une des branches de la vaste science des idéologies qui englobe tous les domaines de l'activité idéologique de l'homme... Pour la science marxiste des idéologies : il se pose deux cercles de problèmes fondamentaux : 1) le problème des particularités et des formes du matériel idéologique organisé comme un matériel signifiant ; 2) le problème des particularités et des formes de la communication sociale qui réalise cette signification* (P.N. Medvedev, « Formalnij metod v literaturovedenii/...Léningrad, 1928. Cité par Julia Kristeva, in « Semiotica », I, 1969, 2).

8) Les deux textes, inédits en français, que nous publions, « Des fondements du cinéma » (Youri Tynianov) et « Problèmes de la ciné-stylistique » (Boris Eichenbaum), sont extraits du recueil « Poetika Kino » (Moscou-Léningrad, 1927. Préface de K. Choutko), où ils figurent avec un article de Victor Chklovski (« Poésie et prose dans le cinéma ») et un d'Adrian Piotrovski (« Le rôle du caméraman dans la réalisation du film »). L'intérêt des écrivains « formalistes » pour le cinéma n'est, pas plus que celui des poètes futuristes (voir dans ce même numéro le scénario de Maïakovski « Comment allez-vous ? »), passager ni fortuit. En plus de très nombreux articles, Victor Chklovski, avec Piotr Bogatyrev et Constantin Terechkovith, publie en 1923 à Berlin un livre sur Chaplin, et, seul, un recueil d'essais, « La Littérature et le cinéma ». En 1926 paraît « La Littérature et le film », de Boris Eichenbaum. Très régulièrement, Tynianov tient une rubrique cinématographique dans « Sovietsky Ecran » et « Jizn Isskoustvo » (sous le pseudonyme de J. Van Wesen). Enfin les scénarios de Tynianov, Chklovski, Brik, se multiplient entre 1920 et 1940. (1)

Les premiers théoriciens non-soviétiques du cinéma sont traduits en russe : « Photogénie » de Delluc, paraît en 1924 à Moscou, « L'Homme visible » de Balazs à Moscou également en 1925, « Naissance du cinéma » de Moussinac à Léningrad en 1926 (cf. les références à ces auteurs dans les deux textes).

Cette importance accordée au cinéma prend place à l'intérieur d'un mouvement de mutation historique où celui-ci s'est trouvé désigné par les chefs politiques eux-mêmes comme l'un des moyens importants de participer à l'action révolutionnaire. Rôle qu'il convient de ne pas fétichiser, ni d'extraire de son contexte. La phrase de Lénine à Lounatcharsky par exemple, sur le cinéma (« de tous les arts, pour nous le plus important »), se trouverait singulièrement dénaturée si on la déportait du domaine où, à l'époque et très précisément, Lénine entendait à ce cinéma assigner un rôle et une place.

En se référant à l'article de A. Karaganov dans « Lénine et l'art vivant » (Editeurs Français Réunis, 1970), on peut esquisser un résumé des interventions de Lénine à ce propos. Karaganov cite d'abord une conversation entre Lénine et Bogdanov, dès 1907, conversation rapportée par Bontch-Brouévitch : « *Vladimir Ilitch... écoutait avec attention la conversation, il s'y joignit vite et se mit à développer l'idée que le cinéma, tant qu'il se trouvait entre les mains de vulgaires mercantis, apportait plus de mal que de bien, en corrompant fréquemment les masses par le contenu ignoble de ses œuvres. Mais que, naturellement, quand les masses s'empareraient du cinéma et quand il serait aux mains de véritables militants de la culture socialiste, il apparaîtrait alors comme l'un des plus puissants moyens d'instruction des masses* ».

En 1919, dans le « Projet de programme du PC(b)R », Lénine signale le cinéma comme moyen d'éducation et de formation des ouvriers et des paysans, au même titre que les bibliothèques, les écoles pour adultes, les universités populaires, les conférences (Lénine, Œuvres, « Editions Sociales », Tome 29, p. 108). En 1919 également (le 27 août, voir ce numéro p. 30), il signe le décret de nationalisation de l'industrie cinématographique. Karaganov cite une lettre à la section photo-cinéma du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique (juin 1920), où Lénine demande qu'on prépare des films à partir de photos et de documents sur le jugement des ministres de Kolchak et, le chef de la section D.I. Lechtchenko lui ayant fait part des problèmes posés par la pénurie de pellicule et de la nécessité d'en acheter à l'étranger, la décision de Lénine auprès du Commissariat au Commerce Extérieur : « *Camarade Krassine ! Je vous demande* de tout mettre en œuvre *pour satisfaire la demande* rapidement ! » A cette injonction, Lénine adjoint la lettre de Lechcthenko et souligne sa demande d'expliquer aux organisations dont dépend l'importation de pellicule que, « *étant donné la pénurie de papier, l'insuffisance en conférenciers et en agitateurs et étant donné les masses énormes*



• Les Ailes du Serf • ou • Ivan le Terrible • (Youri Taritch, 1926. Scénario de Victor Chklovski).

de populations incultes, le cinéma est le moyen le plus accessible et le plus sûr d'agitation et d'éducation communiste ».

Agitation, démystification, propagande, éducation (Lénine constate dans « Feuillets de bloc-notes » — janvier 1923 — qu'en 1920, « *seuls 33 % des habitants de la Russie d'Europe savent lire et écrire, 28,1 % au Caucase du Nord, 21,8 % en Sibérie Occidentale...* ») sont les tâches assignées très précisément et instamment, par Lénine au cinéma soviétique (2). Si ce cinéma est celui que Vertov et Eisenstein voulurent faire (dans quelle mesure ils l'ont effectivement fait est un autre problème, trop complexe pour être ici résolu, mais dont la complexité se trouve plus qu'indiquée par la mise en rapports des textes ici publiés de l'un et de l'autre, s'accusant réciproquement de menchévisme), peut-on dire qu'il s'agit tout à fait du même pour Tynianov et Eichenbaum, plus soucieux en 1927, d'affirmer son passage du simple stade de la technique à celui d'art que de promouvoir sa vocation militante ? Répondre négativement serait trop simpliste, et reviendrait à occulter les énormes problèmes théoriques que Vertov et Eisenstein se posaient, alors même qu'ils affirmaient la fonction politique de leurs films, problèmes qui sont aussi ceux des écrivains formalistes. En même temps qu'ils réclament un statut artistique pour le cinéma, Eichenbaum et Tynianov insistent sur son caractère de masse, populaire, *déclassé* (cet « *enfant illégitime de la photographie et de la baraque de foire* », comme l'appelaient les Cercles de Saint-Pétersbourg). Il faut constamment garder en mémoire, si l'on ne veut pas commettre un grave contresens sur ce que fut le cinéma soviétique des années 20, qu'avant lui il existait déjà un autre cinéma russe, une production considérable de films réalisés sous le Tsar, un marché investi par les grosses sociétés étrangères et principalement les capitaux français (Gaumont, Pathé). Cinéma mystifiant, jouissant d'un très vaste succès populaire (l'acteur Mosjoukine était une sorte d' « idole »), pessimiste et morbide, mystique, moyen d'abrutissement manié par les classes dirigeantes qui s'y complaisaient, et l'utilisaient en le méprisant. Au moment du bouleversement historique et social de la Révolution, le cinéma se trouve en quelque sorte dans la position d'un *non-texte voulant accéder à la position de texte*. On se réfère, par ces termes, au texte très important de Ju. M. Lotman et A.M. Pjatigorski traduit en français dans « Semiotica », I, 1969, 2. Définissant la notion de *texte*, les auteurs prennent pour « *point de départ le moment où le simple fait de l'expression linguistique cesse d'être perçu comme suffisant pour qu'un message devienne texte, en conséquence de quoi toute la masse des messages linguistiques circulant dans une collectivité est perçue comme « non-texte », et c'est sur leur fond que se détache un groupe de textes qui présentent les indices d'une grande expression complémentaire, signifiante dans le système de la culture donnée* ». Dès lors, la « recherche de formes » (cinématographiques et autres) en Russie révolutionnaire peut être pensée à partir de la notion de « *culture de type ouvert* » qui « *se considère comme née de « zéro », de*

« rien », et comme accumulant progressivement les éléments de la vérité dont la plénitude n'est pensée que dans l'avenir ». Et les deux auteurs ajoutent : *« Quand un certain système de vérités et valeurs cesse d'être perçu comme tel, cela fait naître la méfiance envers les moyens qui faisaient qu'un message était perçu comme texte parce qu'ils témoignaient de sa véracité et de sa signification culturelle. De caution de vérité, les indices de texte deviennent les témoins de sa fausseté. Dans ces conditions, on se trouve devant une relation secondaire inverse : pour qu'une communication soit perçue comme vraie et valable, (c'est-à-dire comme texte), elle ne doit pas comporter les indices apparents de texte. Seul un non-texte* peut, *dans ce cas,* remplir *la fonction de texte... La conception selon laquelle seule la prose peut être véridique dans la littérature russe pendant la crise de la période « Pouchkine » et le début de la période « Gogol », la devise du cinéma documentaire de Dziga Vertov, les tentatives de Rossellini et de de Sica pour supprimer les prises de vue en studio et les acteurs professionnels, tous les cas où le crédit d'un texte est défini par sa « sincérité », sa « simplicité », « le fait qu'il n'est pas inventé », peuvent servir d'exemples de non-textes qui remplissent la fonction de textes ».*

L' « école du montage » n'est donc pas né en Russie avec le cinéma, mais avec la Révolution. Avant, il existait un cinéma important d'adaptations, d'illustration serait mieux dire ou mise en images de classiques de la littérature contre lequel, d'abord, et avant tout, cinéastes et théoriciens s'élèveront. Les textes de Tynianov et Eichenbaum sont très éclairants sur ce point. Ils viennent après un *cinéma ancien*, soumis à la littérature et au théâtre (3).

D'où leur insistance à vouloir dégager une spécifité différentielle du cinéma, à chercher en lui quelque chose qui serait l'équivalent du fameux « literaturnost » de Jakobson pour la littérature, ce que Delluc appelait la *photogénie* (terme adopté par Eichenbaum, contesté par Tynianov, qui lui substitue celui de *cinégénie*, à vrai dire aussi imprécis).

Est-ce à dire que, dans l'effort de libérer le cinéma des contraintes de la littérature et du théâtre, Eichenbaum et Tynianov pensent pouvoir se passer, même dans un cinéma muet, de la langue ? Si le second revendique la « pauvreté » du cinéma (absence de couleurs, de relief et de sons) comme ses qualités primordiales pour accéder au statut d'art spécifique, Eichenbaum ne se débarrasse pas de la langue, et ne pense pas pouvoir le faire à si bon compte, il n'estime pas que le cinéma, pour ne pas posséder la parole, soit pour autant *extra-verbal*. Dans « La Littérature et le film » (1926), il écrivait déjà : *« Il serait évidemment faux de décrire le film comme un art absolument séparé du mot (...) Il est faux de dire que le film est « muet ». L'invention du cinéma a permis l'exclusion du mot* audible (souligné par l'auteur) *et, en conséquence, un nouvel ordonnancement des autres éléments. On devrait plutôt dire que le spectateur est supposé sourd, du moins sourd à la parole, mais le rôle du mot n'est pas anéanti par là : il est seulement transposé sur un autre plan. Dans la mesure où le film ne s'épuise pas dans la photographie, il est un art « verbal », un art de la signification ».* De là découle la notion de *« discours intérieur »* du spectateur, de *« langage dans l'esprit »*, dont le film doit tenir compte, qu'il doit susciter, le spectateur étant mis par son « jeu » en position de le lire, *« introduit dans l'action »*, comme dit Tynianov, et lui-même *« monté »* (voir le texte capital d'Eisentein, dans ce numéro) (4).

Là encore en dépit du flou terminologique et des présupposés mentalistes, on est très loin d'une idée du cinéma (et particulièrement d'un cinéma du « montage-roi », de la « manipulation souveraine ») comme assénant au spectateur impuissant et passif ses significations univoques (et bien sûr politiquement « orientées »).

Se considérant comme un langage, cherchant sa syntaxe sans la parole (l'image dans sa composition, la suite des images par le montage, la gestualité de l'acteur), le cinéma ne se constitue donc pas en dehors d'elle. Il pense son absence dans le film, et en quelque sorte la *rémunère*. Une autre notion importante apparaît à ce propos dans le texte d'Eichenbaum : le mot, absent à l'écoute du spectateur, est remplacé par la *mimique articulatoire : « L'acteur de cinéma parle pendant le tournage, et ceci produit son effet sur l'écran... Le ciné-spectateur habituel ne saisit évidemment pas l'articulation en elle-même ; malgré cela, elle a son importance dans la mesure où les acteurs ne se comportent pas sur l'écran comme des sourds-muets, ne jouent pas la pantomime. L'analyse de la mimique articulatoire à l'écran est un problème d'avenir ; en tout état de cause, elle ne doit pas être un vestige passif du tournage ».* A égale distance d'une conception du jeu de l'acteur comme pantomime, et des tentatives inconscientes, comme l'indique Christian Metz dans ses « Essais sur la signification au cinéma », pour *« parler sans paroles »*, pour *« dire sans le langage verbal non seulement ce que l'on aurait dit par lui (opération jamais tout à fait impossible), mais pour le dire sans lui* de la même façon *qu'on l'aurait dit par lui »* (et par là même engendrant *« un charabia silencieux, à la fois surexcité et pétrifié, un exubérant bredouillage »* ou une *« décalcomanie gestuelle »*). Eichenbaum indique la possibilité d'un jeu de l'acteur où la locution, l'émission verbale, l'*acte* de parler serait à *lire* au même titre que les gestes.

Plus familière aux filmologues occidentaux, l'idée-force se retrouve bien sûr dans les deux textes publiés, du refus par le cinéma de la copie, du naturalisme, de l' « imitation de la vie », options caractéristiques du cinéma russe. Réfutant la notion *« d'homme visible »* ou de *« chose visible »*, spécifiques selon Balazs du nouvel art, Tynianov voit en l'un et l'autre un *« matériau et le cinéma comme utilisation spécifique de ce matériau »*, *« transformation de la chose visible en chose sémantique »*, le temps et l'espace filmiques étant spécifiques, *« non-naturels, mais conventionnels »*, rejetant toutes *« motivations naturalistes »*.

Si l'idée d'une infidélité au réel profilmique dans la composition de l'image a beaucoup vieilli (jeu des éclairages, angles insolites, distorsions, déformations diverses) — ce point de vue étant encore assujetti à l'idée chklovskienne de l' « ostranenie », de la désautomatisation de la perception obtenue par opacification formelle (5), Tynianov insiste en revanche sur l'importance du cadre comme limite, bordure, cerne perceptible, enfermant les éléments, provoquant une répartition nouvelle dans le plan, un agencement purement filmique, une modification de la *fonction* de ces éléments, à l'opposé de ce que sera plus tard l'idée du cadre comme *cache* chez André Bazin, et sur le rôle primordial assigné au montage, procédant par *« bonds »*, par sautes, intervalles, dans la tentative du cinéma d'échapper au « naturalisme » (montage dont le rythme propre se sépare de celui de l'action au lieu de s'y mouler, et dont l'idée permet à Tynianov la réintroduction dans son texte de la notion de « fable » comme matériau et de « sujet » comme construction).

De ces textes, dont on doit, aujourd'hui, mesurer l'importance et, par-delà d'incontestables parties *datées* (6), l'actualité, on achèvera la présentation en reproduisant ces phrases étonnantes de Tynianov : *« Une des différences entre l'« ancien » et le « nouveau » cinéma tient à la conception du montage. Alors que dans l'ancien cinéma le montage était un moyen de soudure et de collage, un moyen aussi d'expliquer les situations de la fable, un moyen en lui-même nonperçu, dérobé, dans le nouveau cinéma il est devenu un des points d'appui, un des points perçus, un rythme perçu ».*

Ce dont la déconstruction s'annonce ici — cinéma de l'effacement des traces et du continu, de la transparence et du liant — n'est pas seulement ce passé révolu que le cinéma révolutionnaire désigne, mais ce faux futur à visage de passé qui croira rompre avec cela-même qui le comprenait déjà (« les choses sont là, pourquoi les manipuler ? »). Non qu'on puisse un instant, sauf à donner dans l'absurde, unifier de part et d'autre de ce pivot ce passé et ce faux futur, en ce qui *concerne du moins les réussites et les résultats singuliers* (les films de Rossellini ou de Hawks sont autre chose, tout de même, que le cinéma déjà « ancien » dont parle Tynianov en 1927) : mais les fondements, pro-

fondément idéalistes, sont les mêmes (la « vie » prise dans la vie et non dans les livres ou les pièces de théâtre, le tournage dans la rue et non plus en studio, ne changent rien à l'affaire).

Les principes en revanche sont ici posés d'un cinéma qui, pensant (sans s'en contenter d'ailleurs) la suite de ses images non comme suite continue mais *alternance*, remplacement de l'une par l'autre, succession itérative (chacune vaut d'abord par elle-même), inscrirait un *« tracé accentué »* multiplement (nulle obligation, dès lors, de « bousculer la chronologie » à tout prix) donnerait à voir ce qui limite ses plans comme *cadre, cadrage* (ces termes ne serviraient plus à désigner seulement un acte de tournage), encadrement, délimitation enfermant sa *prise* (et non plus ajointement insensible au « monde », raccord invisible au « réel »). Cinéma qu'il n'est pas question ici de « remettre au goût du jour » selon le mouvement répétitif, lassant des modes successives (après le montage, le découpage, puis retour au montage), mais seul capable de se saisir comme pratique signifiante connaissant sa matérialité, se déprenant enfin de l'idéologie du « vécu » (sa présence effective sur la scène historique s'en trouvera, quoiqu'on en dise, autrement efficace), cinéma qui n'appartient pas au silence prestigieux des archives, mais *agissant* aujourd'hui devant nous, avec nous : chez Godard ou Straub, chez Kramer ou les frères Taviani. — Jean NARBONI.

1) Dont voici une liste : Scénarios de V. Chklovski (liste sans doute incomplète) : avant 1922, agit-films ; 1926 : *Le Traître* (Abram Room), *Les Ailes du Serf* ou *Ivan le Terrible* (Youri Taritch) ; 1927 : *L'Amour à trois* ou *Trois dans un sous-sol* (A. Room) ; 1928 : *La Maison de glace* (K. Eggert), *Ivan et Maria* (Chirokov), *Les Aspérités de la route* ou *Cahots* (A. Room), *La Fille du capitaine* (Taritch), *Ovod* (M. Maidjanov), *Les Cosaques* (V. Barski), *Deux blindés* (S. Timochenko), *La Maison de la rue Troubnaïa* (Boris Barnett) ; 1929 : *La Dernière attraction* (Olga Préobrajenskaïa, I. Pravov), *La Jeunesse vaincra* (Mikhaïl Guélovani) ; 1930 : *L'Américaine* (L. Esafika) ; 1938 : *Gorizont* (L. Koulechov) ; 1939 : *Minine et Pojarski* (Poudovkine) ; 1969 : *Ballade de Behring* (Youri Chvyriev). Scénarios de Ossip Brik : 1928 : *Tempête sur l'Asie* (Poudovkine) ; 1930 : *Deux-Bouldi-Deux* (Koulechov) ; 1941 : *C'est arrivé dans un volcan* (Koulechov). Scénarios de Youri Tynianov : 1926 : *Le Manteau* (Kozintsev et Trauberg) ; 1927 : *S.V.D.* (Kozintsev et Trauberg) ; 1934 : *Lieutenant Kijé* (Alexandre Feinzimmer).

2) Ce qui se trouve regroupé aujourd'hui, chez Lénine, Vertov, Eichenbaum, Tynianov, sous le nom de cinéma, est-ce bien toujours le même objet ? S'agit-il en tous points d'un *« espace discursif »* homogène, d'une *« positivité »* unique, un seul geste *« archéologique »* peut-il en rendre compte ? Un énorme travail reste à faire de dissipation de ces ensembles suspects, de désintrication de l'unité apparente de ce qui se cache sous un même mot (chez Vertov, chez Eisenstein), de mise en relation au contraire de ce qui, par deux mots différents, désigne une seule et même notion (chez Vertov, chez Eisenstein). Et, une fois seulement marquée la diversité des projets, l'articulation complexe des fonctions et des pratiques, une fois décrit un jeu d'écarts, peut-être sera-t-il possible, sans retomber dans le geste de réduire les différences qu'on avait d'abord repérées ou construites, de dessiner un *« espace de dispersion »*. Nous sommes encore loin de le pouvoir, et ne prétendons qu'indiquer quelques voies.

3) Nous pressentons l'objection : l'école du montage soviétique fut la première à penser le cinéma en théorie, et non, comme ce qui la précède, à en user comme simple technique d'enregistrement au service des classiques de la littérature ou du théâtre. Le couple d'opposition ne serait pas pertinent. Nous ne le pensons pas : cela impliquerait que l'usage (et l'usage *prolongé* d'un moyen technique sans cesse s'améliorant, puisqu'on s'accorde à dater vers 1920 la première « école théorique » du cinéma) soit à l'abri d'être gouvernée par une *idéologie* bien précise. On peut donc dire, sans doute, qu'il y a mutation au moment du passage du cinéma du stade de la technique à celui de pratique artistique se pensant comme telle, mais il y avait déjà une idéologie de cet usage technique avec quoi le cinéma soviétique *rompt :* celle de la copie de copie. Idéologie qui pourra parfaitement resurgir (et resurgira) dans un cinéma-« art » incomparablement plus affiné techniquement et esthétiquement, qui, lui, voudra copier « la vie ». De plus, dans la méconnaissance presque complète où nous sommes du cinéma prérévolutionnaire, et portés à prendre à la lettre les déclarations de Koulechov, Vertov, Eisenstein, des FEKS, sur le terrain d'exercice de leur pratique comme « terre vierge », « domaine à construire de part en part », peut-être commettons-nous une erreur à penser que le cinéma, avant eux, et sans avoir bénéficié d' « écrits théoriques », ne se pensait pas déjà, et depuis longtemps, comme « art » (même si assujetti au théâtre ou à la littérature). Protazanov avait réalisé plusieurs dizaines de films avant 17, et, après un séjour à Paris, revint tourner en Russie, Panteleev était un cinéaste très connu pour son « style » entre 15 et 17 (il tourna en 18 *Cohabitation*, sur un scénario du Commissaire du peuple Lounatcharsky, et en 1922 *Le Faiseur de miracles*, dont Youreniev écrit qu'il tint l'affiche pendant des années, qu'il était le film préféré des spectateurs soviétiques, et que Lénine l'aimait beaucoup). De même pour Gardine, etc.

4) L'exemplaire de *Archaïstes et novateurs* (Tynianov) appartenant à Eisenstein comporte une phrase soulignée par S.M.E. : *« L'important est que la langue ne se contente pas de transmettre le concept, mais est une voie pour la construction du concept. »*

5) L'influence des thèses de Chklovski sur la nécessité dans l'art de « désautomatiser » la perception par des effets d' « ostranenie », dont on a vu plus haut la réfutation par Jakobson, et abandonnées par Chklovski lui-même (cf. entretien avec Vladimir Pozner, in « Les Lettres Françaises », 17), fut considérable en Russie pendant les années 20 (voir par exemple le texte de Kozintsev dans ce numéro p. 104, et en déduire leur rôle dans la problématique générale de la FEKS). Incapables de poser le rapport dynamique des signifiants aux signifiés, axées sur le seul plan des « effets stylistiques », des altérations superficielles et finalement fort peu subversives de la langue poétique, les théories chklovskiennes tombent tout à fait normalement sous le coup de l'accusation de formalisme (sans compter l'aberration théorique à laquelle invinciblement elles conduisent, dans l'inconciliable dilemme qui suit : ou bien la perception « ranimée » perçoit la forme « difficile » pour elle-même — le référent étant alors exclu ou réduit à peu d'importance —, ou bien cette forme doit aider à « mieux » percevoir le monde. Faux problème, dont Chklovski, et pour *cause théorique*, ne sortit jamais). La rectification de Jakobson et le marquage qu'il opère du travail véritable devant porter sur le rapport signifiant/signifié, indique tout ce qui sépare le brouillage formel d'une possible pratique matérialiste. Faut-il une fois de plus mettre en garde contre la confusion, et d'abord celle qu'on serait tout prêt à nous attribuer (mettre sur le même plan par exemple Robbe-Grillet et Godard ou Buñuel) ? Il semblerait, depuis le temps, que non. Mais le récent et complaisant dialogue de « Positif » avec Claude Chabrol (les « Cahiers » seraient en quête, à tout prix, de « formes nouvelles ») nous rappelle à la nécessité d'une *insistance stratégique*, dans certains cas difficiles.

6) Conception générale de l'art, vocation synerétique du cinéma, importance exagérée accordée aux procédés stylistiques de « désautomatisation » perceptive dans la lutte du cinéma contre le naturalisme (voir note précédente), analogies abusives entre le cinéma et la langue, positions dépassées sur la musique, normativités diverses quant à la conduite d'un récit filmique, etc. Thèses vieillies certes, mais accordées à leur temps, et qu'il convient de ne pas examiner avec la condescendance des rétrospections, surtout quand elles voisinent avec des vues dont l'importance *aujourd'hui* est à réactiver.



« LIEUTENANT KIJE », D'ALEXANDRE FEINZIMMER, 1934. (SCENARIO DE TYNIANOV, D'APRES SA NOUVELLE.)



Youri Tynianov : Des fondements du cinéma

L'invention du cinématographe a été accueillie avec la même joie que l'invention du phonographe. Cette joie rappelait les sentiments de l'homme des cavernes qui avait dessiné pour la première fois une tête de léopard sur la lame de son arme et qui avait appris en même temps à se percer le nez d'un bâtonnet. Le tapage de la presse s'est identifié au chœur des sauvages qui avaient entonné un hymne en l'honneur de ces premières inventions.

L'homme des cavernes s'est probablement persuadé assez vite que le bâtonnet planté dans le nez était Dieu sait quelle invention : en tout état de cause, il lui a fallu pour en arriver là beaucoup plus de temps que n'en a mis l'Européen pour être affolé par le phonographe. Le problème n'est apparemment pas que le cinématographe est une technique, mais bien qu'il est un art.

Je me souviens avoir entendu déplorer que le cinéma soit sans relief ni couleurs. Je suis certain que le premier inventeur qui avait dessiné la tête du léopard avait reçu la visite d'un critique qui avait fait allusion au peu de ressemblance du dessin, puis d'un second inventeur qui lui avait conseillé de coller sur son dessin de vrais poils de léopard et de percer un vrai œil. Mais comme les poils adhéraient mal à la pierre, l'écriture est née de la tête de léopard négligemment dessinée, parce que la négligence et l'imprécision du dessin n'empêchaient pas mais au contraire *aidaient* le dessin à se muer en signe. Les seconds inventeurs sont d'habitude malchanceux, si bien que les perspectives du cinétophone, du cinéma stéréoscopique et du cinéma en couleurs ne nous enchantent guère.

Parce que le vrai léopard sera en définitive raté et aussi parce que l'art n'a rien à faire des vrais léopards. L'art, de même que la langue, tend à abstraire ses procédés. Et tous ceux-ci ne sont pas obligatoirement valables.

Lorsque l'homme des cavernes avait dessiné la tête du fauve sur sa lame, il ne s'était pas contenté de la *reproduire* mais cela lui avait communiqué en même temps une vaillance magique : son totem était avec lui, sur son arme, son totem s'enfonçait dans la poitrine de l'ennemi. En d'autres termes, le dessin avait une double fonction : la reproduction matérielle et la magie. Cette invention a eu un résultat accidentel : la tête du léopard a orné toutes les lames de la tribu, devenant de la sorte le signe distinctif de ses armes par rapport à celles de son ennemi, devenant un signe mnémonique, puis un idéogramme, une lettre. Que s'était-il produit ? La fixation d'un des résultats en même temps que la commutation des fonctions.

(...) De la sorte, la photographie vivante, dont le rôle essentiel était de ressembler à la nature représentée, est devenue l'art cinématographique. En même temps, la fonction de tous les procédés se trouvait changée ; de procédés en eux-mêmes, ils devenaient procédés marqués du sceau de l'art. En l'occurrence, la « pauvreté » du cinéma, l'absence du relief et de la couleur devenaient des procédés *positifs*, de véritables procédés de l'art, de même que l'imperfection et le primitivisme du dessin du totem étaient des procédés positifs frayant la voie à l'écriture.

Le cinétophone, le cinéma stéréoscopique sont des inventions qui se situent au premier stade du cinématographe et qui assument une fonction de reproduction matérielle ; il s'agit encore de la « photographie en tant que telle ». Ils partent non pas de l'image-fragment comme signe ayant une signification donnée, en fonction de la dynamique d'ensemble des images, mais de l'image en tant que telle.

Il est probable que les spectateurs sentiront une plus grande ressemblance lorsqu'ils verront au cinéma stéréoscopique les murs en relief des maisons et les visages humains en relief, mais ces reliefs alternant dans le montage avec d'autres reliefs, les visages en relief enchaînant sur d'autres visages en relief prendraient l'allure d'un invraisemblable chaos formé d'un assemblage de choses vraisemblables.

Il est probable que la nature et l'homme coloriés dans des teintes normales ressembleraient beaucoup à l'original, mais un grand visage vu en gros plan et colorié d'après nature serait monstrueusement et inutilement excessif, au même degré qu'une statue coloriée avec des yeux tournants montés sur roulements à billes. De plus, le coloriage annihile un des principaux procédés stylistiques, l'alternance des différents *éclairages* d'un matériau monochrome.

Le cinétophone le plus parfait devrait réaliser un montage d'une infernale précision dans lequel les visages des acteurs produiraient les sons dont ils auraient besoin, eux (et non le cinéma), sans dépendre le moins du monde des lois de déroulement du ciné-matériau. Dans ce cas, on n'obtiendrait pas seulement un chaos de discours et bruits inutiles, mais même l'alternance normale des images deviendrait invraisemblable.

Il suffit pour écarter avec indifférence ce digne inventeur, d'imaginer le procédé du fondu-enchaîné employé quand le personnage qui parle se souvient d'un autre dialogue. La « pauvreté » du cinéma réside en fait dans son principe constructif. Il est grand temps à la vérité de cesser de prononcer un compliment acerbe en l'appelant le « Grand Muet ». Car enfin, nous ne déplorons pas que les photos des héroïnes ne soient pas adjointes aux vers qui les chantent et nul ne qualifie la poésie de « Grande Aveugle ». Chaque art utilise un des éléments du monde sensible, un élément percutant, constructif, et donne les autres sous son signe et sous forme d'éléments imaginés. De la sorte, les représentations concrètes, picturales, ne sont pas exclues du domaine de la poésie mais obtiennent une qualité et une application particulières : ainsi, dans le poème descriptif du XVIII[e] siècle, tous les objets de la nature ne sont pas désignés mais « décrits » au moyen de métaphores, grâce à des liens et associations empruntés à d'autres séries. Pour dire : « le thé coulant de la théière », l'auteur emploie l'expression : « Un flot brûlant et odorant s'échappant du cuivre étincelant ». La représentation concrète, picturale, n'est pas donnée, elle sert à motiver le lien réunissant de nombreuses séries verbales dont la dynamique est fondée sur l'énigme formulée. Il est superflu d'expliquer qu'on ne donne pas non plus dans cet enchaînement des représentations concrètes, authentiques, mais des représentations verbales dans lesquelles le rôle majeur revient non pas aux objets eux-mêmes, mais à la coloration sémantique des mots et à son jeu. Si nous insérons dans les séries verbales des séries de vrais objets, nous n'obtenons qu'un invraisemblable chaos de choses et rien de plus.

De même, le cinéma utilise à son tour les mots soit pour motiver le lien des images, soit comme un élément jouant uniquement par rapport à l'image un rôle de contraste ou d'illustration ; emplir le cinéma de mots équivaut à n'obtenir qu'un chaos de mots et rien de plus.

Ce qui existe pour le cinéma en tant qu'art, ce ne sont plus les inventions en tant que telles, mais uniquement les moyens techniques qui perfectionnent ses données, qui sont sélectionnés d'après leur correspondance avec ses principaux procédés. L'interaction de la technique et de l'art est l'inverse de ce qu'elle était initialement : c'est l'art lui-même qui *pousse* vers les procédés techniques, c'est l'art qui les sélectionne au cours de sa progression, modifie leur application, leur fonction, et enfin les rejette ; donc, ce n'est pas la technique qui pousse vers l'art.

L'art cinématographique a déjà son matériau. Ce matériau peut se diversifier, se perfectionner et rien de plus.

∴

La « pauvreté » du cinéma, son manque de relief et de couleurs sont en réalité son essence constructive ; elle n'appelle pas en qualité de complément de nouveaux procédés, mais ce sont au contraire ces derniers qu'elle crée, qui croissent sur sa base. Le manque de relief du cinéma (qui ne le prive pas de perspective) — le « défaut » technique — se répercute dans l'art cinématographique dans les principes constructifs positifs de la *simultanéité* de plusieurs séries de représentations visuelles, sur la base de laquelle le geste et le mouvement acquièrent une interprétation tout à fait nouvelle.

Examinons le procédé du fondu-enchaîné que chacun connaît bien : des doigts tiennent un papier aux caractères très appuyés ; les caractères pâlissent, les contours du papier s'effacent et une nouvelle image se profile à travers la feuille : les contours de personnages en mouvement qui se concrétisent graduellement et finissent par éliminer complètement l'image du papier couvert de caractères. Il est clair que l'enchaînement de ces images n'est possible que si elles sont plates ; si l'image était en relief, leur interprétation, leur simultanéité ne seraient pas convaincantes. Cette composition, qui n'est pas seulement la reproduction du mouvement mais qui est aussi bâtie sur ses principes, n'est possible que sur la base de l'utilisation de cette simultanéité. La danse peut être montrée dans l'image non seulement comme une « danse », mais aussi comme une image « dansante » au moyen d'un « mouvement de caméra » ou d'un « mouvement d'image » ; tout dans cette image vacille, les séries de personnages dansent l'une après l'autre. La simultanéité particulière de l'espace est rendue. La loi de la non-pénétration des corps est vaincue par les deux dimensions du cinéma, par son non-relief, par son caractère abstrait.

Toutefois, la simultanéité et l'unispatialité sont importantes non pas en elles-mêmes, mais en tant que signes sémantiques de l'image. Une image succède à l'autre, porte le signe sémantique de la précédente, est colorée par cette dernière sous le rapport du sens, et ceci dans toute sa durée. L'image qui est bâtie, construite d'après les principes du mouvement, est éloignée de la reproduction matérielle du mouvement ; elle en donne la représentation sémantique. (C'est parfois de cette manière qu'Andreï Biély construit sa phrase : l'important n'est pas son sens direct, mais son dessin phraséologique).

L'absence de couleurs du cinéma lui permet de donner une juxtaposition *sémantique* et non matérielle des dimensions, une monstrueuse non-concordance des perspectives. Dans un récit, Tchékhov a montré un petit garçon qui dessine un grand bonhomme et une petite maison. Il s'agit là sans doute du procédé de l'art ; la dimension est détachée de sa base de reproduction matérielle, devenant de la sorte un des signes sémantiques de l'art ; à l'image où tous les objets sont agrandis succède une image où la perspective est réduite. A l'image filmée d'en haut montrant un petit personnage succède une image d'un autre homme filmé d'en bas (voir par exemple Akaki Akakiévitch et le gros visage dans la séquence de la semonce du *Manteau*). La couleur naturelle aurait effacé l'accentuation principale : la valeur sémantique de la dimension. Le gros plan qui détache l'objet de la corrélation spatiale et temporelle aurait perdu son *sens* s'il avait été colorié naturellement.

Enfin, le mutisme du cinéma, plus exactement l'impossibilité constructive de charger les images de paroles et de bruits, révèle le caractère de sa construction : le cinéma a son



« S.V.D. », de Kozintsev et Trauberg, 1927. (Scénario de Tynianov et Youri Oxman.)

« héros » particulier (son élément spécifique), et ses procédés particuliers de liaison.

⁂

Les divergences qui se font jour à propos de ce « héros » sont caractéristiques de la nature même du cinéma. Par son matériau, le cinéma est proche des arts plastiques spatiaux, c'est-à-dire la peinture, et par son déroulement, des arts « temporels », l'art littéraire et musical.

Telle est l'origine de définitions métaphoriques pompeuses : *« le cinéma est une peinture en mouvement »* (Louis Delluc) ou : *« le cinéma est la musique de la lumière »* (Abel Gance). Toutefois, ces définitions sont presque l'équivalent de celle de « Grand Muet ». Il est aussi stérile de nommer le cinéma en fonction des arts voisins que de nommer ces arts en fonction du cinéma : la peinture étant alors un « cinéma immobile », la musique, un « cinéma des sons », la littérature, un « cinéma du verbe ». La chose est particulièrement dangereuse pour un art nouveau. C'est faire preuve d'un passéisme réactionnaire que de nommer un nouveau phénomène en fonction des anciens.

Car l'art n'a pas besoin d'être défini, il a besoin d'être étudié. Et il est parfaitement compréhensible qu'au début, l' « homme visible », la « chose visible », c'est-à-dire l'objet de la reproduction matérielle, ait été appelé le « héros » du cinéma (Bela Balazs). Les arts ne se distinguent pas seulement et pas autant par leurs objets que par la façon dont on les traite. Dans le cas contraire, la simple conversation, la parole serait l'art du verbe. Car la parole a le même « héros » que la poésie, c'est-à-dire le mot. C'est pourquoi il n'existe pas de « mot » en général ; dans la poésie, le mot joue un rôle absolument autre que dans la conversation, et dans la prose — de genre en genre — un autre rôle que dans le vers.

Et le choix comme « héros » de l'art cinématographique de l' « homme visible », de la « chose visible » est erroné non parce que la réalisation d'un cinéma sans objet est possible, mais parce que l'utilisation spécifique du matériau n'y est pas soulignée, alors que c'est elle seule qui fait de l'élément matériel l'élément de l'art, parce que la fonction spécifique de cet élément dans l'art n'est pas soulignée.

Dans le cinéma, le monde visible est donné non en tant que tel, mais dans sa corrélation sémantique, sinon le cinéma ne serait qu'une photographie vivante (ou non-vivante). L'homme visible, la chose visible ne sont un élément du ciné-art que lorsqu'ils sont donnés en qualité de signe sémantique.

De la première thèse découle la notion de ciné-style, de la seconde, celle de ciné-construction. La corrélation sémantique du monde visible est donnée au moyen de sa transfiguration stylistique. La corrélation des personnages et des choses dans l'image, la corrélation des personnages entre eux, du tout et de la partie, ce qu'il est convenu d'appeler la « composition de l'image », l'angle de vue et la perspective dans lesquels ils sont pris, et enfin l'éclairage, ont une importance colossale. Grâce à son non-relief technique et à sa monochromie, le cinéma dépasse le non-relief ; comparé à la prodigieuse liberté du cinéma dans la disposition de la perspective et du point de vue, le théâtre, qui possède les trois dimensions techniques, le relief


« La Roue infernale » (ou « Le Marin de l'Aurore »), de Kozintsev et Trauberg, 1926. (Scénario de A. Piotrovski.) P. Sobolevski, L. Semenova.

(et justement grâce à cette propriété), est condamné à un point de vue unique, au non-relief, en tant qu'élément de l'art.

L'angle de vue transfigure stylistiquement le monde visible. La cheminée de la fabrique, *horizontale,* légèrement inclinée, la traversée du pont filmée d'en bas, représentent dans l'art cinématographique la même transformation de la chose que tout l'arsenal des procédés stylistiques qui donne la nouveauté à la chose dans l'art du mot.

Bien entendu, tous les angles de vue, tous les éclairages ne sont pas des procédés stylistiques aussi puissants : les procédés stylistiques forts ne sont pas applicables dans tous les cas, néanmoins la différence artistique entre le cinéma et le théâtre subsiste toujours.

∴

Le problème de l'unité de lieu est inexistant pour le cinéma, seul le problème de l'unité de l'angle de vue et de la lumière est important. Un « pavillon » cinématographique représente des centaines d'angles de vue et d'éclairages hétéroclites, et sans doute, des centaines de corrélations différentes entre l'homme et la chose et entre les choses, des centaines d' « endroits » différents ; au théâtre, cinq décors ne sont que cinq « endroits » sous un seul angle de vue. Aussi les pavillons théâtraux compliqués où la perspective est savamment calculée sont-ils faux au cinéma. Aussi, la course à la photogénie n'est-elle pas justifiée. Les objets ne sont pas photogéniques en eux-mêmes, c'est l'angle de vue et la lumière qui les rendent photogéniques. Aussi de manière générale, la notion de « photogénie » doit-elle céder la place à celle de *« cinégénie »*.

Ceci est valable pour tous les procédés stylistiques du cinéma. Les jambes qui marchent montrées au lieu des hommes qui marchent, axent l'attention sur le détail associatif, de même que la synecdoque en poésie. Ici et là, le fait important est qu'à la place de la chose sur laquelle l'attention est orientée, on en donne une *autre,* qui lui est associée (au cinéma, le lien associatif sera le mouvement ou la pause). Ce remplacement de la chose par le détail commute l'attention : différents objets (tout et détail) sont donnés sous un même signe d'orientation, et cette commutation paraît démembrer la chose visible, en fait une série de choses avec un signe sémantique unique, en fait la *chose sémantique* du cinéma.

Il est parfaitement clair qu'avec cette transfiguration stylistique (et peut-être même sémantique) ce ne sont pas l' «homme visible » ni la « chose visible » qui constituent le « héros » du cinéma, mais l'homme « nouveau » et la chose « nouvelle », les hommes et choses transfigurés sur le plan de l'art : l'« homme » et la « chose » du cinéma. Les corrélations visibles des hommes visibles sont rompues et remplacées par les corrélations des « hommes » au cinéma, à chaque instant, inconsciemment, presque naïvement. Mary Pickford, dans le rôle d'une fillette, s'entoure d'artistes d'une valeur exceptionnelle, et elle « donne le change » sans même penser probablement qu'elle n'y parviendrait pas au théâtre. (Nous avons affaire ici non pas à une transformation stylistique, mais seulement à l'utilisation technique d'une des lois de l'art.)

∴

Sur quoi est donc fondée l'apparition de cet homme *nouveau*

et de cette chose *nouvelle ?* Pourquoi le style du cinéma les transforme-t-il ?

Parce que tout moyen stylistique est en même temps un facteur sémantique. A la condition que le style soit organisé, que l'angle de vue et la lumière ne soient pas fortuits mais constituent un système.

Il existe des œuvres littéraires dans lesquelles les événements et rapports les plus simples sont donnés avec des moyens stylistiques tels qu'ils prennent l'allure d'énigmes ; le lecteur en vient à confondre la notion de rapport entre le grand et le petit, l'habituel et l'étrange : dans son hésitation, il suit l'auteur, il confond la « perspective » des choses et leur « éclairage » (comme par exemple dans le roman de Joseph Conrad *La Ligne d'ombre*, où un simple événement : un jeune officier de marine devient capitaine d'un navire, prend des porportions grandioses). L'important en l'occurrence est la structure sémantique spéciale des choses, l'introduction particulière du lecteur dans l'action.

Nous avons les mêmes possibilités dans le style du cinéma, et pour l'essentiel, les choses se présentent de la même façon : la confusion de la « perspective » visuelle est en même temps la confusion de la *corrélation* entre les choses et les hommes, la replanification sémantique du monde. Les nombreuses successions d'éclairages (ou l'observation d'un style unique) replanifient le *milieu* exactement de la même manière que l'angle de vue le fait pour les rapports entre les hommes et les choses.

A nouveau, la « chose visible » est remplacée par la chose de l'art.

Les métaphores ont la même signification : un même acte est effectué par d'autres personnages, par exemple ce sont les colombes et non les hommes qui s'embrassent. La chose visible est démembrée, des personnages et choses différents sont donnés sous le même signe sémantique, en même temps qu'est démembré l'acte lui-même et que sa coloration sémantique est reportée dans la seconde parallèle (les colombes).

Ces simples exemples sont suffisants pour se convaincre que le *mouvement* naturaliste et « visible » est transformé dans le cinéma, il peut soit être démembré soit être reporté sur un autre objet. Le mouvement existe ou bien comme *motivation de l'angle de vue*, du point de vue de l'homme qui marche, ou bien comme *caractéristique* de l'homme (geste), ou bien encore comme *changements de la corrélation* entre les hommes et les choses ; le degré de rapprochement ou d'éloignement de l'homme (de la chose), d'hommes et de choses précis, c'est-à-dire le mouvement au cinéma, n'existe pas en lui-même mais comme un certain signe sémantique. C'est pourquoi en dehors de la fonction sémantique, le mouvement à l'intérieur de l'image n'est pas absolument indispensable. Sa fonction sémantique peut être compensée par le montage comme par l'alternance des images, qui elles-mêmes peuvent être statiques. (Le mouvement à l'intérieur de l'image, en tant qu'élément du cinéma, est généralement excessif ; le va-et-vient à tout prix est fatigant.)

Et si dans le cinéma le « mouvement » n'est pas « visible », il opère quand même par « son temps ». Quand on veut insister sur la *durée* d'une situation, le réalisateur *répète* l'image ; celle-ci est coupée un minimum de fois sous un aspect soit varié soit identique ; sa durée est alors terriblement éloignée de la durée habituelle, de la notion « visible » de durée ; cette durée est toute relative : si l'image répétée coupe un grand nombre d'images, cette « durée » sera grande bien que la « durée visible » de l'image répétée soit insignifiante. D'où la sinification conventionnelle du *diaphragme* et du *fondu* en tant que signes d'une précise délimitation spatiale et temporelle.

Le caractère spécifique du « temps » se révèle dans un procédé comme le gros plan. Celui-ci abstrait la chose, le détail ou le visage des corrélations spatiales et par la même occasion de la structure temporelle. Dans *La Roue infernale* on trouve la scène suivante : des pilleurs s'enfuient d'une maison dévastée. Les metteurs en scène obligés de montrer les pilleurs ont pris un groupe en plan d'ensemble. Cela a paru incohérent : pourquoi les pilleurs lanternent-ils ? S'ils avaient été montrés en gros plan, ils auraient pu traîner à volonté : le gros plan les aurait abstraits, arrachés à la structure temporelle.

Donc, la durée de l'image est obtenue en la répétant, c'est-à-dire au moyen de la corrélation des images entre elles. L'abstraction temporelle apparaît par suite de l'absence de corrélation entre les objets (ou les groupes d'objets) entre eux, à l'intérieur de l'image.

Tout cela souligne que le « ciné-temps » n'est pas une durée réelle mais conventionnelle, basée sur la corrélation des images ou la corrélation des éléments visuels à l'intérieur de l'image.

∴

La nature spécifique de l'art se répercute toujours sur l'évolution de ses procédés. Celle-ci nous apprend beaucoup.

Sous son aspect primitif, l'angle de vue était motivé comme le point de vue du spectateur ou celui du personnage. De même le détail en gros plan l'était par la façon dont était perçu le personnage.

L'angle de vue insolite motivé par le point de vue du personnage était dénué de cette motivation, était présenté en tant que tel ; il devenait alors le point de vue du spectateur, le procédé stylistique du cinéma.

Le regard du personnage dans l'image tombait sur une chose ou un détail quelconque, et cette chose était offerte en gros plan. Si l'on détruit cette motivation, le gros plan deviendra un procédé autonome servant à mettre en valeur et à souligner la chose, comprise comme un signe sémantique, en dehors des rapports temporels et spatiaux. D'habitude, le gros plan joue le rôle d'« épithète » ou de « verbe » (visage à l'expression soulignée en gros plan), mais d'autres applications sont elles aussi possibles : on utilise alors le caractère extra-temporel et extra-spatial du gros plan comme procédé stylistique pour des figures comparatives, des métaphores, etc.

Si l'image où figure en gros plan un homme dans un pré est suivie d'un autre gros plan montrant un cochon dans le même pré, la loi de la *corrélation sémantique* des images et celle de la valeur *extra-temporelle et extra-spatiale du gros plan* l'emportera sur une motivation qui pourrait sembler aussi fortement naturaliste que la promenade simultanée et au même endroit de l'homme et du cochon ; cette alternance des images produit non pas un ordre de succession logique temporelle et spatiale de l'homme au cochon, mais une figure de comparaison sémantique : homme-cochon.

La signification de l'évolution des procédés cinématographiques réside dans ce progrès de ses lois sémantiques autonomes, dans le rejet de la « motivation » naturaliste.

Cette évolution a touché des procédés aussi solidement motivés que par exemple le « fondu-enchaîné ». Ce procédé est très solidement et unilatéralement motivé par « l'évocation », la « vision », le « récit ». Toutefois le procédé du « fondu-enchaîné bref », employé lorsque dans une image de « souvenir » apparaît encore le visage de celui qui l'évoque, détruit la motivation littéraire devenue déjà extérieure du « souvenir » compris comme un moment alternant dans le temps, et transporte le centre de gravité sur la *simultanéité* des images ; le « souvenir » ou le « récit » n'existent pas au sens littéraire ; il existe un « souvenir » dans lequel on continue à voir en même temps le visage de celui qui l'évoque ; et dans sa signification purement cinématographique, ce procédé est proche des autres : le fondu-enchaîné du visage sur un paysage ou une scène aux dimensions disproportionnées par rapport à eux. Par sa motivation littéraire extérieure, ce dernier procédé est aux antipodes du « souvenir » ou du « récit », alors que leurs sens cinématographiques sont très proches.

C'est ainsi qu'il faut comprendre l'évolution des procédés cinématographiques : ils se détachent des motivations « extérieures » et acquièrent un sens bien « à eux » ; en d'autres termes, ils se détachent d'un sens *unique*, extrinsèque, et acquièrent de nombreux sens « à eux », intrinsèques. C'est cette multiplicité, cette polysémie des sens, qui donne à un procédé donné la possibilité de s'ancrer, le transforme en élément « propre » de l'art, en l'occurrence en « mot » du cinéma.

Nous avons la surprise de constater qu'il n'existe ni dans la langue ni dans la littérature de mot correspondant au « fondu-enchaîné » cinématographique. Dans chaque cas donné,

dans chaque application donnée, nous pouvons le *décrire* au moyen de mots sans arriver à lui trouver un mot ou une notion équivalents dans la langue. (...)

∴

Le cinéma est sorti de la photographie.

Le cordon ombilical a été coupé à partir de l'instant où le cinéma a pris conscience qu'il était un art. Car la photographie a des propriétés qui sont *inconscientes*, en quelque sorte des qualités esthétiques illégitimes. La photographie met l'accent sur la ressemblance, ce qui est une chose vexatoire, car nous déplorons que des photos soient trop ressemblantes. C'est pourquoi la photographie déforme subrepticement le matériau. Cette déformation est tolérée à une seule condition : que la ressemblance soit maintenue. Quand bien même le photographe déforme notre visage par la pose, par la lumière, etc., nous acceptons tout à la condition tacite que le portrait soit ressemblant. Du point de vue du but essentiel de la photographie — c'est-à-dire la ressemblance — la déformation est un « défaut » ; sa fonction esthétique est en quelque sorte un « enfant naturel ».

Comme le cinéma a un autre but, le « défaut » de la photographie devient son mérite, sa qualité esthétique. C'est là qu'il faut voir la différence radicale entre la photo et le cinéma.

La photo a d'autres « défauts » qui se sont transformés en « qualités » dans le cinéma.

En réalité, toute photographie déforme le matériau. Il suffit pour cela de regarder des « vues » : peut-être ma déclaration semblera-t-elle subjective, mais je ne parviens à identifier la ressemblance des vues qu'en prenant des points de repère, plus exactement des détails différenciateurs : un arbre, un banc, une enseigne. Non parce que cela ne « ressemble pas du tout », mais parce que la vue est *isolée*. Ce qui dans la nature n'existe qu'associé, ce qui n'est pas délimité, est isolé dans la photo en une entité autonome. Un pont, un embarcadère, un ou plusieurs arbres, etc., n'existent pas comme des entités quand on les contemple, ils sont toujours liés à l'entourage ; leur fixation est instantanée et transitoire. Une fois réalisée, elle exagère des millions de fois les traits individuels de la vue et c'est ce qui provoque l'effet de « non-ressemblance ».

Ceci est valable pour les « plans d'ensemble » : le choix de l'angle de vue, si élémentaire soit-il, le choix de l'endroit, si étendu soit-il, conduisent à ces résultats identiques.

La désignation du matériau sur la photo détermine l'unité de chaque photo, le resserrement des corrélations de tous les objets ou éléments d'un objet à l'intérieur de la photo. Le résultat de cette unité intérieure est que la corrélation entre les objets ou à l'intérieur de l'objet, entre ses éléments, change de répartition. Les objets se déforment.

Mais ce « défaut » de la photo, ces qualités inconscientes « non-canonisées », selon la formule de Victor Chklovski, se canonisent dans le cinéma, se transforment en qualités initiales, en points d'appui.

La photo donne une position *unique ;* dans le cinéma, celle-ci devient une *unité,* une mesure.

L'image représente la même unité que la photo, que le vers complet (1). D'après cette loi, tous les mots qui composent un vers se trouvent dans une corrélation particulière, dans une interaction plus étroite ; aussi, le sens du mot versifié est-il différent, comparé non seulement à toutes les formes de langage pratique, mais aussi comparé à la prose. C'est ce qui fait que tous les petits mots auxiliaires, tous les mots secondaires, peu importants, de notre langage, deviennent dans la poésie exceptionnellement apparents et importants.

Il en va de même dans l'image : son unité change la répartition de la valeur sémantique de toutes les choses, et chaque chose entre en corrélation avec les autres images et toute l'image.

En tenant compte de ce fait, nous devons émettre une autre thèse : dans quelles conditions tous les « héros » de l'image (hommes et choses), entrent-ils en relation entre eux, ou plus exactement, n'y a-t-il pas de conditions entravant leurs relations ? Oui, il en existe.

Les « héros » de l'image, de même que les mots (et sons) dans le vers, doivent être différenciés, *divers ;* ce n'est qu'alors qu'ils sont en corrélation les uns par rapport aux autres, ce n'est qu'alors qu'ils ont une action réciproque et qu'ils se colorent mutuellement en prenant un sens. D'où le *choix* des hommes et des choses, d'où l'angle de vue, compris comme un procédé stylistique de délimitation, *de différenciation.*

Le « choix » est né de la ressemblance naturaliste, de la correspondance entre l'homme et la chose du cinéma, de ce qui dans la pratique s'appelle le « choix du type ». Mais dans le cinéma comme dans tout art, ce qui est introduit pour des raisons bien précises commence à jouer un rôle qui perd son rapport avec ces raisons. Le « choix » sert avant tout à *différencier les acteurs* à l'intérieur du film, il est non seulement extérieur mais aussi intrinsèque au film.

De la nécessité de différencier les « héros de l'image » découle aussi la signification du *mouvement* dans l'image. La fumée du navire et les nuages glissants sont utiles non seulement en tant que tels, non en eux-mêmes, mais aussi comme le passant qui avance par hasard dans une rue déserte, comme la mimique et le geste par rapport à l'homme et à la chose. Ils sont utiles en tant que signes différentiels.

∴

Ce fait d'aspect élémentaire détermine tout le système de la mimique et du geste dans le cinéma et le démarque résolument du système de la mimique et des gestes relatifs au langage. Ces derniers réalisent, « manifestent », l'intonation verbale dans le domaine moteur et visuel ; sous ce rapport, ils semblent compléter le mot.

Tel est le rôle des gestes et de la mimique dans le théâtre parlé. Dans la pantomime, ils « se substituent » à la parole supprimée. La pantomime est un art fondé sur la suppression, une sorte de jeu à qui perd gagne. Elle consiste justement à compenser par d'autres l'élément manquant. Dans l'art même du mot, il existe certains cas où la mimique et les gestes « complémentaires » sont une gêne. Henri Heine affirmait qu'ils nuisaient à la *finesse d'esprit* verbale. (...)

Cela signifie que la réalisation de l'intonation verbale dans la mimique et le geste gêne (en l'occurrence) la structure verbale, viole ses rapports internes. A la fin de ses poèmes, Heine fait une astuce inopinée et il ne veut absolument pas que la mimique ou même l'amorce d'un geste signale la plaisanterie avant qu'elle ne soit formulée. Donc, le geste verbal non seulement accompagne la parole, mais il la signale, l'annonce.

C'est pour cette raison que la mimique théâtrale est si étrangère au cinématographe : si elle ne peut accompagner le mot inexistant, elle le signale, le *suggère.* Ces paroles suggérées par les gestes transforment le cinéma en un cinématophone incomplet.

La mimique et le geste dans l'image, c'est avant tout *un système de relations entre les « héros » de l'image.*

∴

Mais la mimique peut aussi être indépendante dans l'image et les nuages peuvent ne pas voguer. La relativité et la différenciation peuvent se situer dans un autre domaine, se transférer de *l'image* à la succession des images, *au montage.* Et les images immobiles qui se succèdent l'une à l'autre d'une manière particulière permettent de réduire au minimum le mouvement à l'intérieur des images.

Le montage n'est pas la liaison des images, c'est une *succession* différentielle d'images, et c'est précisément pour cela que des images qui ont entre elles un point de corrélation peuvent se succéder. Cette corrélation peut avoir trait non seulement à la fable mais encore, et dans une mesure beaucoup plus large, au style. Chez nous, seul existe en pratique le montage qui a trait à la fable. De plus l'angle de vue et l'éclairage sont arrangés n'importe comment. C'est une erreur.

Nous avons établi que le style est un fait de sémantique. C'est pourquoi l'absence d'organisation stylistique, la disposition occasionnelle des angles et des éclairages, sont un peu comme des intonations flanquées pêle-mêle dans un vers. Cependant,

« LIEUTENANT KIJE ». EN HAUT : MIKHAIL YANCHINE (PAUL Ier).



« S.V.D. ». Au centre : Sergueï Guérassimov.

la lumière et l'angle, en vertu de leur nature sémantique, sont, bien entendu, contrastés, différentiels, et c'est pourquoi leur succession « monte » elle aussi les images (les rend corrélatives et différentielles), tout comme la succession qui concerne la fable.

Dans le cinéma, les images ne se « déroulent » pas dans un ordre suivi, dans un développement progressif, elles *alternent*. Tel est le principe du montage. Elles alternent comme un vers, une unité métrique, succède à l'autre, sur une frontière précise. Le cinéma fait des *bonds* d'image en image comme la poésie en fait d'une ligne à l'autre.

Aussi étrange que cela soit, si l'on établit une analogie entre le cinéma et les arts du verbe, la seule légitime sera non pas celle entre le cinéma et la prose, mais entre le cinéma et la poésie.

Une des conséquences principales du caractère bondissant du film est la différenciation des images, leur existence en qualité d'unité. *Les images en tant qu'unités sont égales en valeur.* A une image longue succède une image très courte. La brièveté de l'image ne la prive pas de son indépendance, de sa corrélation avec les autres.

A proprement parler, l'image est importante dans la mesure où elle est « *représentative* » : dans les souvenirs surgis du « fondu-enchaîné », on ne donne pas toutes les images de la scène dont le héros se souvient, mais un détail, une seule image : de même, l'image en général n'épuise pas une situation donnée de la fable mais en est seulement « représentative » dans la corrélation des images. Cela offre en pratique, dans le cadre d'un nouveau montage, la possibilité de couper les images au minimum et d'utiliser pour sa qualité « représentative » une image venue d'une tout autre situation de la fable.

Une des différences entre l' « ancien » et le « nouveau » cinéma tient à la conception du montage. Alors que dans l'ancien cinéma le montage était un moyen de soudure et de collage, un moyen aussi d'expliquer les situations de la fable, un moyen en lui-même non perçu, dérobé, dans le nouveau cinéma il est devenu un des points d'appui, un des points perçus, un rythme perçu.

Il en a été ainsi en poésie où l'heureuse monotonie, la non-perceptibilité des systèmes prosodiques figés a cédé le pas, dans le vers libre, à une perception aiguë du rythme.

Dans les premiers vers de Maïakovski, une ligne composée d'un seul mot suivait une longue, une quantité égale d'énergie tombée sur une ligne longue tombait ensuite sur une courte (les lignes comme les séries rythmiques sont égales en valeur) et c'est pourquoi l'énergie se dégageait par impulsions. Il en va de même avec le montage perceptible : l'énergie tombée sur un fragment long tombe ensuite sur un court. Le fragment court composé d'une image « représentative » est de valeur égale au fragment long et, semblable à une ligne de vers composée d'un ou deux mots, l'image courte met en relief sa signification propre, sa valeur propre.

Ainsi le processus du montage *met en valeur* les points culminants du film. Alors que dans le montage non-perceptible il tombait sur le point culminant une quantité de temps plus grande, avec le montage devenu rythme perceptible du film, *c'est précisément la brièveté qui met le point culminant en valeur.*

Il n'en serait rien si le fragment en tant qu'unité n'était une mesure corrélative au film. Involontairement, nous apprécions un film en nous rejetant d'une unité vers l'unité suivante. Si les productions des metteurs en scène éclectiques causent une irritation physiologique, c'est qu'on y applique pour une part le principe du vieux montage, du montage-collage où la « scène » (la situation de la fable) exhaustive sert d'unique mesure, et pour une autre part le principe du nouveau montage où celui-ci devient un élément perceptible de la construction.

On assigne à notre énergie une certaine mission, une certaine démarche, et soudain cette mission change, l'impulsion initiale se perd et, comme nous l'avions déjà reçue au commencement du film, nous n'en recherchons pas de nouvelle. Telle est la force de la mesure dans le cinéma, de la mesure dont le rôle est semblable à celui de la mesure, du mètre dans le vers.

Ceci posé, en quoi consiste le *rythme* au cinéma, terme dont souvent on use et mésuse ?

Le rythme, c'est l'interaction des moments stylistiques et métriques dans le déroulement du film, dans sa dynamique. Les angles et les éclairages ont leur importance non seulement dans la succession des images-fragments en tant que signes indicatifs de la succession, mais aussi dans la mise en valeur des fragments culminants. Il faut en tenir compte pour utiliser des angles et des éclairages spéciaux. Il faut qu'ils soient non pas fortuits, non pas « beaux » et « bons » en eux-mêmes, mais « bons » dans le cas donné, en fonction de leur interaction avec la démarche métrique, avec la mesure du film. L'angle et l'éclairage qui font ressortir métriquement un fragment mis en relief ne jouent pas du tout le même rôle que l'angle et l'éclairage qui font ressortir un fragment faiblement mis en valeur sur le plan métrique.

L'analogie entre le cinéma et les vers n'est pas absolue. Le cinéma est en lui-même, comme la poésie, un art spécifique. Mais les gens du dix-huitième siècle n'auraient pas compris notre cinéma, pas plus qu'ils n'auraient compris telle poésie d'aujourd'hui.

Le caractère « bondissant » du cinéma, le rôle qu'y joue l'unité-image, la transfiguration sémantique des objets quotidiens (les mots dans les vers, les choses dans le cinéma), apparentent le cinéma et les vers.

⁂

De là vient que le ciné-roman est un genre si original, tout comme le roman en vers. Pouchkine disait : « *Ce n'est pas un roman que j'écris, mais un roman en vers. Il y a une différence diabolique.* »

En quoi consiste donc cette « différence diabolique » entre le ciné-roman et le roman en tant que genre écrit ?

Non seulement dans le matériau mais aussi en ce que le style et les lois de la construction transfigurent, dans le cinéma, tous les éléments qu'on pourrait croire communs et pareillement adaptés à toutes les espèces, à tous les genres d'arts.

Tel se pose le problème de la fable et du sujet au cinéma. Pour résoudre ce problème de la fable et du sujet, il faut toujours prêter attention au matériau et au style spécifiques de l'art.

Victor Chklovski, créateur de la nouvelle théorie du sujet, en présente deux approches : 1) le sujet en tant que déroulement ; 2) la liaison des procédés de composition du sujet avec le style. La première, qui transfère l'étude du sujet du plan de l'examen des motifs statiques (et de leur existence historique) vers celui qui consiste à voir comment les motifs vont et viennent dans la construction du tout, a déjà porté ses fruits, s'est enracinée. La seconde n'est pas encore enracinée et elle est, semble-t-il, oubliée.

C'est de celle-ci que je veux également parler.

Comme la question de la fable et du sujet au cinéma a été très peu explorée, et que cela exige de grandes études préliminaires, je me permettrai de l'éclairer dans le matériau littéraire, plus exploré, afin seulement de *poser* ici la question de la fable et du sujet au cinéma. Je crois que ce n'est pas superflu.

On appelle généralement fable un schéma statique de relations du type : « Elle était gentille et il l'aimait. Lui, cependant, n'était pas gentil et elle ne l'aimait pas » (épigraphe de Heine).

Le schéma des relations (la « fable ») de la *Fontaine de Bakhtchissaraï* sera alors à peu près celui-ci : « Guireï aime Maria. Maria ne l'aime pas. Zaréma aime Guireï, il ne l'aime pas ». Il est parfaitement clair que ce schéma n'explique rien ni dans la *Fontaine de Bakhtchissaraï* ni dans l'épigraphe de Heine et qu'il s'applique pareillement à des milliers de choses différentes, depuis la phrase de l'épigramme jusqu'au poème. Prenons une autre acception courante de la fable : le *schéma de l'action*. La fable alors se manifeste à peu près sous cette forme minimum : « Guireï se déprit de Zaréma à cause de Maria. Zaréma tue Maria ». Mais que faire si ce dénouement ne se trouve absolument pas dans Pouchkine ? Pouchkine laisse seulement deviner le dénouement ; le dénouement est intentionnellement voilé. Il est audacieux de dire que Pouchkine a renoncé au schéma de notre fable parce que lui non plus n'en avait vraiment que faire. Cela revient à peu près à scander tel de ses vers volontairement boiteux et à dire à son propos que Pouchkine a renoncé à l'iambe. Ne vaut-il pas mieux renier le schéma plutôt que de considérer que c'est l'œuvre qui en constitue une « renonciation » ? Et, effectivement, il est plus juste de considérer que la métrique d'un poème est non pas le « pied », le schéma, mais le tracé accentué (le tracé des accents toniques) de la chose. Dès lors sera « rythme » toute la dynamique du poème qui tirera sa configuration de l'interaction du mètre (tracé accentué), des liaisons discursives (syntaxe) et des liaisons sonores (« redites »).

Il en va de même dans le problème de la fable et du sujet. Ou bien nous nous hasardons à créer des schémas qui ne s'intègrent pas à l'œuvre, ou bien nous devons définir la fable comme le tracé sémantique (lié au sens) de l'action. Le sujet de la chose se définit alors comme sa dynamique prenant forme à partir de l'interaction de tous les liens du matériau (y compris la fable en tant que lien de l'action) relevant du style, de la fable, etc. Il y a aussi un sujet dans un poème lyrique mais la fable y est d'un tout autre ordre et son rôle dans le développement du sujet est entièrement différent. La notion de sujet n'est pas recouverte par la notion de fable. Le sujet peut être excentré par rapport à la fable. Dans les rapports du sujet et de la fable (2) que nous avons ici, plusieurs types sont possibles.

1. Le sujet s'appuie essentiellement sur la fable, sur la sémantique de l'action.

Ici la répartition des lignes de la fable acquiert une importance particulière, en fonction de quoi une ligne en bloque une autre, et c'est ce qui fait progresser le sujet. Il est un curieux exemple de type où le sujet se développe sur une ligne de fable mensongère. La nouvelle d'Ambrose Bierce *La Rivière du Hibou* en est un : on pend un homme, la corde casse, il tombe dans la rivière. Le sujet se développe alors sur une ligne de fable mensongère : il nage, s'enfuit, court chez lui et là seulement il meurt. On découvre dans les dernières lignes que la fuite est une vision qu'il a eue juste avant de mourir. Il en est de même avec *Le Saut dans l'inconnu* de Leo Perutz.

Il est intéressant de noter que dans un des romans les plus fertiles en intrigues, *Les Misérables* de Hugo, le « blocage » est réalisé tant par la surabondance des lignes secondaires de la fable que par *l'introduction de matériaux historiques, scientifiques, descriptifs, en tant que tels*. Ce que nous venons de dire est caractéristique du développement du sujet et non de la fable. Le roman, en sa qualité de grande forme, exige ce développement du sujet hors de la fable. Le développement du sujet conforme au développement de la fable caractérise les récits d'aventures. (A propos, la « grande forme » en littérature ne se dégage pas du nombre de pages, pas plus que de la longueur du métrage au cinéma. La notion de « grande forme » est une notion énergétique ; il faut ici prendre en considération l'effort consacré à la construction par le lecteur (ou le spectateur). Pouchkine a créé une grande forme poétique sur le principe de la digression. Par ses dimensions, *Le Prisonnier du Caucase* n'est pas plus grand que certaines épîtres de Joukovski, mais il est une grande forme, car les digressions dans un matériau loin de la fable élargissent extra-

ordinairement l'« espace » du poème et, pour une quantité équivalente de vers dans l'*Epître* de Joukovski à Voiékov et dans *Le Prisonnier du Caucase* de Pouchkine, elles obligent le lecteur à dépenser une quantité de travail tout à fait différente. Si j'avance cet exemple, c'est que Pouchkine dans son poème a utilisé le matériau d'une épître de Joukovski mais en a fait une *digression* par rapport à la fable).

Ce blocage sur un matériau éloigné est lui aussi caractéristique de la grande forme.

De même dans le cinéma : les « grands genres » se distinguent des genres de « chambre » non seulement par le nombre de lignes de la fable mais aussi par la quantité du matériau de blocage en général.

2. Le sujet se développe à côté de la fable.

Dans ce cas, la fable propose une énigme, en vertu de quoi l'énigme et le dénouement ne font que motiver le développement du sujet et le dénouement peut n'être pas donné. Dans ce cas le sujet se transporte sur l'assemblage et la soudure des parties du matériau discursif extérieur à la fable. La fable n'est pas donnée et c'est la « recherche de la fable », en sa qualité d'équivalent, de remplaçant, qui sert de ressort et mène le jeu à sa place. Telles sont par exemple de nombreuses œuvres de Pilniak, Leonhard Frank et autres. En « cherchant la fable », le lecteur fabrique le maillon et réalise l'assemblage des parties liées seulement entre elles sur le plan du style (ou par la motivation la plus générale, par exemple l'unité de lieu ou de temps).

Il est parfaitement clair que dans le dernier type, c'est *le style*, les rapports de style des morceaux liés entre eux, qui assument la fonction de sujet-moteur principal. (...)

∴

Je veux dans cet article *poser* seulement les problèmes suivants :

1) le lien du sujet avec le style dans le cinéma ; 2) comment les genres au cinéma sont déterminés par la relation du sujet avec la fable.

Pour poser ces deux problèmes, j'ai là encore cherché mon « élan » dans la littérature. Le « saut » dans le cinéma nécessite de longues études. Nous avons vu en littérature qu'on ne peut pas parler de la fable et du sujet « en général », que le sujet est étroitement lié à un système sémantique donné qui à son tour est déterminé par le style.

Le rôle de sujet assumé par les moyens sémantiques et stylistiques dans *Le Cuirassé Potemkine* saute aux yeux, mais il n'a pas fait l'objet d'une étude. Les études qu'on fera plus tard mettront cela à nu, et pas seulement dans des exemples aussi manifestes. Signaler la « retenue » du style, son « naturalisme » dans tels ou tels autres films, chez tels ou tels autres metteurs en scène, n'équivaut pas à écarter le rôle du style. Simplement, il y a différents styles et ils ont des rôles différents selon leur relation avec le développement du sujet.

L'avenir des études sur le sujet dans le cinéma sera fonction des études sur son style et les particularités de son matériau.

La méthode employée par la critique pour discuter des films, une méthode bien arrêtée et devenue de bon ton chez nous, montre combien nous sommes naïfs à cet égard : a) on discute du scénario (d'après le film achevé), puis on passe à la discussion sur le metteur en scène. Mais il n'est pas juste de parler du scénario d'après le film achevé. Presque toujours le scénario donne la « fable en général » avec certains éléments qui se rapprochent du caractère bondissant du cinéma. Comment la fable va se développer, quel sera le sujet, le scénariste n'en sait rien, non plus d'ailleurs que le metteur en scène avant la projection des fragments. Et là, les particularités de tel ou tel style et de tel ou tel matériau peuvent permettre le développement de toute la fable du scénario, la fable du scénario entre « en entier » dans le film, mais elles peuvent aussi ne pas le permettre, et dans le cours du travail, la fable se transforme dans les détails sans qu'on le remarque, le sujet est conduit par le développement.

Le débat sur un « scénario de fer » est possible là où prévalent les styles standardisés de metteurs en scène et d'acteurs, c'est-à-dire là où le scénario s'écarte déjà d'un certain style de cinéma.

L'absence d'étude sur la théorie suscite aussi des fautes de pratique plus substantielles.

C'est le cas du problème des genres dans le cinéma.

Les genres qui ont surgi dans les lettres (et le théâtre) sont souvent transportés tout entiers, tout prêts, dans le cinéma. Qu'en sort-il ? Des résultats inattendus.

Par exemple, la *chronique documentaire historique*. Transportée tout entière de l'art écrit dans le cinéma, elle donne un film qui est avant tout la reproduction d'une *galerie de portraits animée*. C'est qu'en littérature la condition essentielle (l'authenticité) va de soi grâce aux noms historiques, aux dates, etc., tandis qu'au cinéma, dans le cas d'un parti pris documentaire, c'est l'authenticité elle-même qui se trouve être le problème principal. « Est-ce ressemblant ? », commenceront par demander les spectateurs.

Quand nous lisons un roman sur Alexandre Ier, quels que soient ses actes dans le roman, ce seront les actes d' « Alexandre Ier ». S'ils ne sont pas vraisemblables, c'est qu' « Alexandre Ier est dépeint de manière infidèle », mais « Alexandre Ier » reste la prémisse. Au cinéma, le spectateur naïf dira : « Comme cet acteur ressemble (ou ne ressemble pas) à Alexandre Ier ! » Et il aura raison et en toute innocence — même avec des compliments — il détruira la prémisse même du genre: l'authenticité.

Ainsi, le problème des genres est étroitement lié au problème du matériau spécifique et du style.

En substance, le cinéma a vécu jusque-là sous des genres qui lui étaient étrangers : le « roman », la « comédie », etc.

A cet égard, le « comique » primitif était plus honnête et sa manière de poser le problème des ciné-genres était sur le plan théorique meilleure que celle du compromis qu'est le « ciné-roman ».

Dans le « comique », le développement du sujet se faisait à l'extérieur de la fable, ou, plus exactement, dans la ligne de fable du cinéma primitif le sujet se déroulait sur un matériau accidentel (du point de vue de la fable, mais en fait spécifique).

Le fond du problème est justement là : non pas dans les signes extérieurs, secondaires des genres des arts voisins, mais dans la *relation entre la fable et le ciné-sujet spécifique*.

L'accent maximum sur le sujet = l'accent minimum sur la fable, et inversement.

Ce n'est pas à la comédie que faisait penser le « comique » mais plutôt à la poésie humoristique, car le sujet s'y développait d'une manière dépouillée de tous procédés sémantiques et stylistiques.

Seule la timidité nous interdit de mettre en lumière dans les ciné-genres actuels non seulement le ciné-poème, mais aussi le ciné-poème lyrique. Seule la timidité nous empêche de présenter à l'affiche une chronique documentaire historique comme étant une « galerie de portraits animée » de telle ou telle époque.

Le problème de la liaison du sujet avec le style au cinéma et leur rôle dans la détermination des ciné-genres exige, je le répète, de longues études. Je me suis ici borné à le poser.

Youri TYNIANOV.

(*Texte extrait de* Poetika Kino, 1927. *Traduit du russe par Sylviane Mossé et Andrée Robel.*)

---

(1) J'emploie ici et ailleurs le mot passe-partout d' « image », c'est-à-dire fragment de film pris sous le même angle de vue, le même éclairage. La vraie image-cellule sera par rapport à l'image-fragment l'équivalent du pied pour le vers. La notion de pied dans le vers est plutôt didactique et, en tout cas, valable uniquement pour de rares ensembles métriques ; la toute dernière théorie du vers s'intéresse au vers ainsi qu'à la série métrique, et non au pied comme au schéma. A proprement parler, dans la théorie du film, la notion technique d'image-cellule n'est pas essentielle, elle est entièrement remplacée par la longueur de l'image-fragment.

(2) C'est Victor Chklovski dans ses travaux sur Sterne et Rozanov qui l'a montré pour la première fois.



« S.V.D. » : SOPHIE MAGARILL, SERGUEI GUERASSIMOV.

Boris Eichenbaum : Problèmes de la ciné-stylistique

1

Il n'existe pas d'arts en soi, d'arts phénomènes de la nature, il existe un besoin d'art propre à l'homme. Ce besoin est satisfait de façon diverse aux différentes époques, chez les différents peuples, dans les différentes civilisations. (...)

Il convient de distinguer deux phases dans l'histoire du cinéma : l'invention de l'appareil grâce auquel il a été possible de reproduire le mouvement sur l'écran, et son utilisation pour transformer la bande cinématographique en film. Au premier stade, le cinématographe n'était qu'un appareil, qu'un mécanisme ; au second, il est devenu une sorte d'instrument entre les mains de l'opérateur et du metteur en scène. Ces deux aspects ne sont évidemment pas fortuits. Le premier est le résultat naturel des perfectionnements techniques de la photographie ; le second, le résultat naturel et obligatoire des nouvelles exigences artistiques. Le premier touche au domaine des inventions qui ont progressé d'après les lois de leur logique propre ; le second peut être rangé parmi les découvertes : l'appareil peut être *utilisé* pour aménager le nouvel art, un art dont le besoin se faisait sentir depuis longtemps.

Les inventeurs de l'appareil cinématographique ne se doutaient assurément pas qu'ils avaient créé les conditions voulues pour organiser cet art. Près de 20 ans se sont écoulés avant que la technique cinématographique soit vraiment comprise comme la technique de l'art cinématographique. Dans les premières années, ce qui captivait le plus était l'illusion du mouvement. Le cinéma était un tour de passe-passe technique, et ne dépassait guère le principe de la photographie animée. On ignorait les scénarios et le montage. En 1897, on ne pensait même pas à coller les fragments de films. On voulait avant tout perfectionner techniquement l'appareil en tant que tel.

La bande cinématographique dont la longueur ne dépassait pas 17 mètres ne reproduisait qu'une scène unique, comme, par exemple, *La Sortie des ouvriers des usines Lumière*. Pendant longtemps les « vues », sortes de cartes postales animées, occupaient la première place. C'était le stade primitif des scènes et paysages quotidiens (on trouvait ainsi que l'eau était fort « photogénique »). Bientôt venaient s'adjoindre à ces genres initiaux les tableaux comiques qui ont fortement contribué à faire reconnaître le cinéma comme un art ; grâce à l'essence même du comique, ils se passaient des motivations compliquées et des trames enchevêtrées ; ils opéraient avec un matériau emprunté à la vie de tous les jours, tout en constituant la base primitive des futurs truquages et en élaborant toute une série de poncifs spécifiques nécessaires. A ce stade, le principe de la photographie animée était toujours essentiel et unique.

A proprement parler, l'invention de la caméra a insufflé une vie nouvelle au domaine de la photographie, jusque-là extrêmement limité. La photographie ordinaire, bien qu'elle tendît à être « artistique », ne pouvait occuper une situation à elle parmi les arts, dans la mesure où elle était statique et donc uniquement « figurative ». A côté du dessin qui accordait à l'artiste suffisamment de liberté pour réaliser des projets divers, la photographie était quelque chose d'auxiliaire, de purement technique, dénué de « style ». La caméra a dynamisé le cliché photographique, l'a transformé à partir d'une unité fermée et statique en *image*, en une fraction infinie du flot en mouvement. Pour la première fois dans l'histoire, un art « figuratif » de par sa nature même pouvait se dérouler dans le temps, se situait en dehors de la concurrence, de la classification, des analogies. Tout en associant ses différents éléments au théâtre, au dessin, à la musique et à la littérature, il était aussi quelque chose de totalement nouveau. Les moyens mécaniques de la photographie (clair-obscur, prise de vues sans truquage, dimensions du cliché, etc.) ont acquis une signification nouvelle, sont devenus moyens de ciné-langage particulier. En même temps que progressait la ciné-technique et qu'on prenait conscience des possibilités multiples du montage, on établissait la distinction entre le matériau et la construction obligatoire et caractéristique pour chaque art. C'était le problème de la forme qui surgissait.

Sur la toile de fond du cinéma, le domaine de la simple photographie s'est définitivement précisé comme élémentaire, quotidien, appliqué. Les rapports entre la photo et le cinéma rappellent ceux entre la langue pratique et la langue poétique. La caméra a permis de découvrir et d'employer des effets que la simple photographie n'aurait pu ni n'aurait voulu utiliser. C'est le problème de la « photogénie » qui se trouvait posé ; elle introduisait dans la cinématographie le principe du *choix* du matériau en fonction d'indices spécifiques.

La raison de vivre de l'art est de se soustraire à l'usage quotidien parce qu'il n'a pas d'application pratique. L'automatisme quotidien de l'usage du mot laisse inutilisées des masses de nuances sonores, sémantiques et syntaxiques, lesquelles trouvent leur place dans l'art littéraire (Victor Chklovski). La danse se bâtit sur des mouvements qui n'entrent pas dans la démarche habituelle. Si l'art utilise le quotidien, c'est comme matériau dans une interprétation imprévue ou bien sous un aspect outrancièrement déformé (le grotesque). D'où le « conventionnel » permanent de l'art que ne peuvent surmonter les « naturalistes » même les plus extrêmes et conséquents, dans la mesure où ils demeurent des artistes.

La nature première de l'art, c'est le besoin de défoulement des énergies de l'organisme humain qui s'extraient du quotidien ou agissent plus ou moins sur lui. C'est là le fondement biologique qui lui communique la force de la nécessité vitale à la recherche de la satisfaction. Ce fondement, qui trouve son expression dans le jeu n'a pas de « sens » déterminé exprimé, il s'incarne dans les tendances « abstruses », poursuivant « un but en soi », qui transparaissent dans tout art et constituent son ferment organique. L'utilisation de ce ferment pour le transformer en « expressivité » est ce qui organise l'art, en tant que phénomène social, en tant que « langage » d'un genre particulier. Ces tendances se dépouillent souvent et deviennent un mot d'ordre révolutionnaire, et c'est alors qu'on commence à parler de la « poésie abstruse », de la « musique absolue », etc.

Le cinéma est devenu un art lorsque la signification de ces deux éléments s'est précisée. La *photogénie*, c'est l'essence

« abstruse » du cinéma, parallèle au « caractère abstrus » musical, littéraire, pictural, moteur et autre. Nous la voyons sur l'écran en dehors de tout lien avec le sujet, dans les visages, les objets, le paysage. Nous avons une vision nouvelle des choses, elles nous paraissent alors inconnues. Delluc a dit : « La locomotive, le vapeur océanique, l'aéroplane, la voie ferrée, sont photogéniques, de par le caractère même de leur structure. Chaque fois que courent sur l'écran des images de « ciné-vérité » qui nous montrent le mouvement d'une flottille ou d'un navire, le spectateur crie d'émerveillement » (1). Non en raison de la « structure » même de l'objet, mais de la manière dont il est donné sur l'écran. N'importe quel objet peut être photogénique, tout est question de méthode et de style. L'opérateur est l'artiste de la photogénie. La photogénie utilisée comme « expressivité » se transforme en langage de la mimique, des gestes, des choses, des angles de vue, des plans, etc. qui sont le fondement de la ciné-stylistique.

2

Le besoin d'un nouvel art de masse se faisait sentir depuis longtemps, d'un art dont les procédés artistiques seraient accessibles à la « foule », une foule urbaine dépourvue de folklore « propre ». Cet art qui s'adresse aux masses devait surgir sous forme d' « art primitif » nouveau, qui s'opposerait révolutionnairement aux formes raffinées des arts anciens, ayant une existence distincte.

Ce « primitivisme » pouvait être réalisé sur la base d'une invention qui, poussant au premier plan un nouvel élément artistique, faisant de lui sa dominante constructive, rendrait possible une forme particulière de fusion (une syncrétisation) des différents arts.

L'évolution de l'art, pris comme quelque chose d'unique, s'exprime dans les oscillations permanentes entre la différenciation et la fusion. Chaque art pris en particulier existe et se développe sur le fond des autres, tant comme genre particulier que comme variété. Aux diverses époques, ces deux catégories d'arts tendent à être arts de masse et sont inspirés par le souffle du *syncrétisme,* visant à absorber des éléments empruntés à d'autres arts. La différenciation et la syncrétisation sont des processus permanents et également importants dans l'histoire des arts qui évoluent corrélativement. Les formes syncrétiques ne sont nullement l'attribut exclusif de l'art des sauvages ou du « peuple », comme on le croyait auparavant ; leur tendance à la construction est un fait constant de la civilisation artistique.

Les drames musicaux de Wagner ou les danses symphoniques des novateurs du ballet, sont manifestations isolées des tendances syncrétiques de la nouvelle époque. Mais il manquait à ces tentatives l'esprit du « primitivisme » révolutionnaire indispensable pour que la nouvelle forme acquière la valeur d'art de masse en s'opposant aux autres par sa largeur d'influence. Le tournant général de la culture qui nous a ramenés dans une large mesure aux principes des débuts du Moyen Age a mis à l'ordre du jour une exigence décisive : créer un art nouveau, affranchi de la tradition, primitif par ses procédés « linguistiques » (sémantiques), et grandiose par ses possibilités d'influence sur les masses. Et comme la civilisation de notre époque vit sous le signe de la « technicité », cet art devait naître des profondeurs mêmes de la technique.

A son stade primitif le cinéma a été un art de ce genre. Il est typique de noter que dans ses premières années (et sans doute jusqu'à la première guerre mondiale), le cinéma était jugé comme un art « vulgaire », « de bas étage », bon seulement pour la foule. Il a conquis ses premières positions en province et dans les banlieues des grandes villes. L'intellectuel séduit par la publicité et qui entrait dans un cinéma se sentait mal à son aise lorsqu'il se trouvait en face d'un autre intellectuel : « Toi aussi, tu t'es laissé embobiner ? » se disaient-ils intérieurement l'un et l'autre. Qui aurait pu croire alors que la grande salle du Conservatoire de Léningrad abriterait une salle de cinéma ? (...)

Sur le fond des autres arts, le cinéma avait quelque chose de primitif, de commun, d'offensant pour un goût raffiné. Le fait même qu'un art nouveau ait été créé sur la base de la photographie balayait les idées « élevées » habituelles sur la création artistique. La caméra résistait cyniquement au caractère prétendûment « artisanal » des arts aînés et leur communiquait (surtout au théâtre) jusqu'à un certain point une nuance archaïque.

Un audacieux nouveau-venu qui menaçait de transformer l'art en simple technique faisait irruption au milieu des arts abrités derrière le rempart des traditions. La séance de cinéma était un « rabaissement » total du spectacle théâtral, depuis le spectateur en manteau qui semblait être entré là par hasard, jusqu'à l'écran nu, qui remplaçait le rideau et le plateau de théâtre. Tout choquait : la reproduction mécanique, la répétition mécanique (deux à trois séances par soirée), la fabrication industrielle du film, etc. Il est parfaitement naturel que l'intelligentsia, qui dans sa majorité était inspirée par les traditions de l'ancienne culture artistique, ait commencé par ignorer le cinéma, art primitif et mécanique, capable seulement de satisfaire la « rue ».

Il est superflu d'expliquer abondamment que la guerre et la révolution ont accéléré la diffusion du cinéma parmi les masses. Dans d'autres conditions historiques, il aurait probablement dû soutenir une bataille beaucoup plus longue et difficile. Il est intéressant par exemple de rappeler qu'avant la guerre, à l'époque de la décadence du symbolisme, les théoriciens du théâtre et les metteurs en scène étaient passionnés par l'idée du « théâtre de l'action » « pour la communauté ». Comme un certain appauvrissement se faisait sentir dans la vie du théâtre, ils ont tenté de le combattre au moyen d'expériences nouvelles : renaissance raffinée de « l'ancien théâtre », de la commedia dell'arte, etc. Parallèlement à l'idée de « théâtre communautaire », on trouve celle de l'idée du « théâtre pour soi » (N. Evreïnov) et la parodie théâtrale s'écoule en un large flot ; ces deux lignes sont en fait un paradoxe raffiné qui témoigne de la crise de l'art théâtral. Pendant ce temps, la froideur vis-à-vis du théâtre se faisait sentir de plus en plus nettement, non seulement parmi les spectateurs, mais aussi parmi les acteurs.

Les rêves de « théâtre communautaire » ont fait naufrage et sont restés le signe historique caractéristique de l'époque du déclin théâtral, tandis que surgissait un nouvel art « communautaire », en son genre un art de masse. Il était communautaire non seulement par rapport au spectateur (« la rue »), mais par rapport à la production même. En tant que forme syncrétique et qu'invention technique, le cinéma rassemblait autour de lui des masses de spécialistes variés, et pendant longtemps le film a été présenté au spectateur sans noms, sans « auteurs », mais au contraire comme le fruit des efforts conjugués de toute une équipe.

Il y a fort loin toutefois de cette « communauté » à celle dont rêvaient les symbolistes : c'est en fait une communauté à l'envers. La notion même de « caractère de masse » nécessite toute une série de réserves quand on parle du cinéma. Nous qui avons assisté à la « naissance du cinéma » sommes bien sûr enclins à le romantiser plus ou moins. Mais si l'on s'oblige à réfléchir en toute quiétude, le caractère de masse du cinéma est une notion non pas qualitative, mais quantitative, non liée à son essence. C'est le signe caractéristique du succès du cinéma, c'est-à-dire un phénomène purement social, conditionné par toute une série de circonstances historiques sans liens avec le cinéma en tant que tel. Au contraire, le cinéma en lui-même n'exige nullement la présence de la masse, comme du moins le théâtre. Celui qui a un projecteur peut voir un film chez lui et être de la sorte plongé dans la masse des spectateurs sans mettre le pied dans une salle de cinéma. Là, nous ne nous sentons pas le moins du monde membres de la masse, participants au spectacle de masse ; au contraire, les conditions de la séance de cinéma prédisposent le spectateur à se sentir totalement isolé, et c'est cette sensation qui constitue un des charmes psychologiques originaux de la ciné-perception. Le film n'attend pas d'applaudissements de nous, il n'y a personne à applaudir à part le projectionniste. L'état d'âme du spectateur

(1) Louis Delluc : *Photogénie.*

est proche de la contemplation solitaire, intimiste, il regarde en quelque sorte le rêve d'un autre. Le moindre bruit étranger au film l'irrite beaucoup plus qu'au théâtre. Le bavardage des voisins (la lecture à haute voix des intertitres, par exemple) l'empêche de se concentrer sur le mouvement du film ; son rêve serait de ne pas sentir la présence des autres spectateurs, d'être en tête-à-tête avec le film, de se sentir sourd-muet.

Malgré tout son caractère de masse, le cinéma est capable d'être l'art de chambre par excellence. Bien entendu, certains ciné-genres ont besoin, en raison de leur caractère, de la présence de la foule ; toutefois, il est impossible d'appliquer à l'ensemble du cinéma ce trait particulier de certains genres. Un fait ne doit pas être perdu de vue : la période « de masse » du cinéma, celle où il se gagnait ses positions parmi les autres arts et affermissait sa valeur sociale et économique, glisse déjà dans le passé. De temps à autre apparaissent des films qui sont le résultat d'une expérimentation artistique, et qui en tant que tels ne sont pas destinés à la masse.

Le cinéma a déjà son histoire non seulement commerciale mais aussi artistique : l'histoire des styles et des écoles. Parallèlement le ciné-spectateur a déjà acquis un goût assez ferme, il s'est habitué aux poncifs auxquels il n'aime pas renoncer. De la sorte, les rapports complexes entre les deux parties caractéristiques de tous les arts se sont déjà esquissés. *Le Cabinet du Docteur Caligari* a été un four dans toute l'Europe en tant que film destiné à la masse, tandis que dans l'histoire du cinéma, il représente un très important bond en avant, et son influence a marqué de nombreux films postérieurs. *Our Hospitality*, avec Buster Keaton, qui a reposé le problème du comique au cinéma (actions comiques du héros dans des situations tragiques), était tout simplement un film trop intelligent, d'une intention trop compliquée, pour susciter l'enthousiasme sans limites du spectateur, tandis que le comique plus élémentaire du *Lâche* était plus facilement accessible.

Il est fort probable que le succès commercial insensé du cinéma, qui a apposé son empreinte sur toute l'histoire de son « enfance dorée », marque la veille de la crise : le cinéma entre dans sa période d'adolescence, beaucoup plus difficile, mais beaucoup plus prometteuse. C'est uniquement dans la perspective de cet espoir qu'il convient de situer les problèmes théoriques complexes que j'essaie de cerner dans cet article.

3

Au stade actuel, le cinéma est une nouvelle forme syncrétique de l'art. L'invention de la caméra a rendu possible la mise hors circuit de la dominante majeure du syncrétisme théâtral : *le mot audible*, qu'est venue remplacer une autre dominante : *le mouvement visible dans les détails*. De la sorte, le système théâtral rattaché au mot audible a été bouleversé. Le ciné-spectateur se trouve dans des conditions totalement nouvelles de perception, qui sont le contraire du processus de lecture : de l'objet, du mouvement visible, à son interprétation, à la construction du langage intérieur. Le succès du cinéma est partiellement lié à ce type nouveau de travail cérébral qui ne s'effectue pas dans la vie de tous les jours. On peut affirmer que notre époque est moins que tout verbale, dans la mesure où l'on parle d'art. La ciné-culture s'oppose, en tant que signe de l'époque, à la culture du verbe, livresque et théâtrale, qui dominait au siècle passé. Le ciné-spectateur cherche à se reposer du mot, il veut uniquement voir et deviner.

Il est toujours inexact de qualifier le cinéma d'art « muet » : il ne s'agit pas en l'occurrence de son « mutisme » mais de l'absence de parole *audible*, de la corrélation nouvelle de la parole et de l'objet. La corrélation théâtrale dans laquelle la mimique et le geste accompagnent le mot est supprimée, mais le mot en tant que mimique articulatoire conserve son action. L'acteur de cinéma parle pendant le tournage, et ceci produit son effet sur l'écran. Le ciné-spectateur semble effectivement se transformer en sourd-muet (nous parlerons plus loin du problème de la musique), et cela ne détruit pas le rôle du mot, mais ne fait que le transposer sur un autre plan. On connait l'histoire des sourds-muets qui assistaient à la projection d'un film dans un cinéma anglais : ils avaient protesté contre la teneur des dialogues prononcés par les acteurs et qui ne correspondaient absolument pas à l'action sur l'écran. Pour eux, le cinéma était un art plus « verbal » que le théâtre où, en raison des conditions du spectacle (distance entre la scène et le spectateur), ils ne pouvaient voir nettement les mouvements articulatoires. Le ciné-spectateur habituel ne saisit évidemment pas l'articulation en elle-même ; malgré cela, elle a son importance dans la mesure où les acteurs ne se comportent pas sur l'écran comme des sourds-muets, ne jouent pas la pantomime. L'analyse de la mimique articulatoire à l'écran est un problème d'avenir : en tout état de cause, elle ne doit pas être un vestige passif du tournage.

Un autre fait est plus important encore : le processus de *langage dans l'esprit* du spectateur. Pour l'étude des lois du cinéma (avant tout du montage), il est très important de reconnaître que la perception et la compréhension du film sont indissolublement liées à la formation du langage intérieur qui assemble les images séparées. Seuls les éléments « abstrus » du cinéma peuvent être perçus en dehors de ce processus. Le ciné-spectateur doit effectuer, pour enchainer les images (construction de la ciné-phrase et des ciné-périodes), un effort cérébral compliqué qui est quasiment absent de l'usage courant où le mot recouvre et évince les autres moyens d'expression. Il doit continuellement composer la chaîne des ciné-phrases, faute de quoi il ne comprendrait strictement rien. Ce n'est pas sans raisons que, pour certains, le ciné-effort cérébral est une occupation difficile, fatigante, inhabituelle et déplaisante. Une des préoccupations essentielles du metteur en scène est de faire en sorte que l'image « parvienne » au spectateur, c'est-à-dire qu'il devine le sens de l'épisode ou, en d'autres termes, qu'il le traduise dans son langage intérieur. De la sorte, ce langage entre en ligne de compte dans la construction même du film.

Le cinéma exige du spectateur une certaine technique spéciale de l'art de deviner ; au fur et à mesure que progressera le cinéma, cette technique se compliquera. Dès à présent, les metteurs en scène se servent souvent de symboles et de métaphores, dont le sens est souvent emprunté aux métaphores verbales courantes. Un processus ininterrompu de langage intérieur accompagne la ciné-vision. Nous nous sommes déjà habitués à toute une série de poncifs typiques du ciné-langage : la plus petite innovation dans ce domaine nous frappe autant que l'apparition d'un terme nouveau dans le langage. Il est impossible de traiter le cinéma comme un art totalement extra-verbal. Ceux qui veulent défendre le cinéma contre la « littérature » oublient souvent que le mot audible en est exclu, tandis que la pensée, c'est-à-dire le langage intérieur, y est gardée. L'étude des particularités de ce ciné-langage est un des problèmes les plus importants de la théorie du cinéma.

Le problème des intertitres est lié à celui du langage intérieur. Si l'intertitre est un des accents sémantiques indispensables du film, on ne peut toutefois pas parler des intertitres « en général ». Il faut distinguer leurs aspects et leurs fonctions dans le film. Le genre d'intertitres le plus déplaisant et étranger au cinéma est celui qui a un caractère *narratif*, celui que place « l'auteur », qui explique sans compléter. Ils *remplacent* ce qui doit être montré et, en fonction de l'essence du ciné-art, être *deviné* par le spectateur. Ils témoignent ainsi des défauts du scénario ou d'une imagination cinématographique insuffisante du metteur en scène. Ce genre d'intertitres interrompt non seulement le mouvement du film sur l'écran, mais aussi le flot du langage intérieur, en obligeant le spectateur à se transformer provisoirement en lecteur et à *graver dans sa mémoire* ce que lui communique l' « auteur ». Il en va autrement pour les intertitres de *dialogues*, rédigés en tenant compte des particularités du cinéma et placés à l'endroit voulu. Les titres brefs qui apparaissent lorsque le dialogue se déroule sur l'écran, et qui accompagnent certains gestes déterminés et caractéristiques des acteurs, sont interprétés comme un élément parfaitement naturel du film. Ils ne remplacent pas ce qui peut être obtenu autrement, ne coupent pas la ciné-réflexion, s'ils sont faits en fonction des lois du cinéma (le graphisme même des intertitres joue un grand rôle en l'occurrence). Du moment que le dialogue doit parvenir au spectateur, l'aide des intertitres est indispensable. Le dialogue inscrit sur l'intertitre ne

remplit pas le vide du sujet, n'introduit pas dans le film l'« auteur » qui raconte une histoire, mais ne fait que compléter et accentuer ce que le spectateur voit sur l'écran.

Soit dit en passant, l'expérience prouve que les films comiques ont plus que les autres besoin d'intertitres de dialogues, qui parfois accentuent considérablement l'effet comique ; il suffit de rappeler les titres du *Signe de Zorro* (« Avez-vous jamais vu quelque chose de semblable ? »), du *Lâche* (« Asseyez-vous ! »). On obtient un tel résultat parce que le comique est en général un phénomène sémantique étroitement lié au mot. Le film comique est bâti d'habitude sur les détails de situations données, qui ne peuvent « parvenir » à l'esprit du spectateur que par l'intermédiaire des intertitres.

En tout cas, puisque le cinéma n'est pas une variété de la pantomime et que le mot n'en est pas totalement exclu, les intertitres sont une partie parfaitement légitime du film, et le fond du problème est qu'ils ne se transforment pas en littérature, mais entrent dans le film en qualité d'élément naturel, cinématographiquement conscient.

Il existe un autre problème également lié d'une part à celui de la ciné-perception et de l'autre à l'exclusion du mot audible, c'est celui de la musique au cinéma. Ce problème n'a presque pas été élucidé sur le plan théorique, tandis que dans la pratique, il ne suscite presque pas de doutes. Le mot audible exclu devait être remplacé et la musique a été l'équivalent de certains aspects du mot. La musique assume le rôle d'amplificateur émotionnel et accompagne le langage intérieur. Toutefois ces conclusions sont loin de résoudre les problèmes du caractère de la musique au cinéma et des rapports possibles entre le film et son illustration musicale. Quels doivent ou peuvent en être les principes ?

L'idée du « film musical » est très populaire en France ; Léon Moussinac, par exemple en parle avec beaucoup de brio, mais de manière insuffisamment précise : « *Les phrases lumineuses doivent fusionner avec les phrases mélodieuses ; les rythmes doivent s'associer, se pénétrer et se compléter mutuellement avec une précision et une simultanéité maximum.* » (1)

Il est intéressant de rapporter après cette belle phrase l'appréciation de Bela Balazs qui tend à donner une solution totalement opposée au problème : « *C'est un fait caractéristique que nous observons immédiatement l'absence de musique mais que nous ne prêtons pas la moindre attention à sa présence. N'importe quelle musique convient à n'importe quelle scène... Car la musique suscite des visions totalement différentes qui ne font que gêner les visions projetées sur l'écran lorsqu'elles les touchent de trop près.* » (2) Balazs compte davantage sur l'association inverse : la réalisation de films accompagnant les œuvres musicales.

L'observation de Balazs est subtile et juste. Un bon film absorbe tellement notre attention que nous ne remarquons en quelques sorte pas la musique. Dans le même temps, un film sans accompagnement musical nous semble appauvri. Est-ce l'habitude ou un besoin lié à la nature même du cinéma ?

Il me semble que la solution de ce problème touche à ce que j'ai dit du caractère intimiste de la ciné-perception, de la contemplation du film comme un rêve. Ces aspects particuliers exigent que le film soit enveloppé dans un climat de mise en condition émotionnelle, dont la présence peut passer aussi inaperçue que la présence de l'art tout en étant absolument indispensable.

Le langage intérieur du ciné-spectateur est beaucoup plus coulant et flou que le langage prononcé ; la musique qui ne s'oppose pas à son écoulement aide sa mise en forme. Le processus intime de formation du langage intérieur s'allie à l'interprétation musicale, en formant un tout. Il convient encore de noter que, jusqu'à un certain degré, la musique contribue à traduire les émotions suscitées par l'écran dans l'univers de l'émotion artistique : un film sans musique produit parfois une impression accablante. De la sorte, on peut affirmer que l'accompagnement musical du film *facilite* la formation du langage intérieur ; voilà pourquoi il n'est pas perçu en lui-même.

Il existe encore un aspect obscur dans ce problème complexe : celui du rythme du cinéma et de sa correspondance ou de sa parenté avec le rythme musical. Ceux qui parlent volontiers du rythme des images ou du montage jouent souvent sur la métaphore ou emploient le mot de rythme dans le même sens général et peu fructueux qu'on lui donne quand on parle du rythme dans l'architecture, la peinture, etc.

Ce que nous avons dans le cinéma moderne n'est pas le rythme au sens précis du terme (comme dans la musique, la danse, le vers), mais une certaine *rythmique* générale qui n'a aucun rapport avec le problème de la musique au cinéma. A vrai dire, le métrage des images peut jusqu'à un certain point servir de base à la construction du ciné-rythme ; ce problème concerne l'avenir et il est malaisé d'en parler aujourd'hui. Il est probable qu'ultérieurement, au cours de l'évolution du cinéma (lorsqu'il quittera l'adolescence pour la jeunesse), ses possibilités rythmiques se révéleront de manière plus nette, et alors les genres rythmiques particuliers pourront se définir en mettant l'accent non sur la fable, mais sur la photogénie. Il est possible que cette forme (analogue au vers) naisse de l'expérience de la ciné-illustration des œuvres musicales. C'est alors que le problème de la musique au cinéma se précisera mieux. Pour l'instant, son rôle n'est typique que du stade syncrétique.

4

Donc, le cinéma s'est défini comme l'art de la « photogénie » utilisant le langage du mouvement (expressions du visage, gestes, poses, etc.). Il est entré sur ce terrain en concurrence avec le théâtre et a remporté la victoire. Un fait a joué en l'occurrence un rôle très important : le ciné-spectateur a eu la possibilité de voir les détails (expressions du visage, des choses, etc.), de sauter d'un lieu à un autre, de voir les hommes et les objets sur des plans, sous des angles, des éclairages différents, aussi facilement qu'en imagination. La ciné-dynamique qui se développe sur l'écran a vaincu le théâtre, qui devient une sorte de « bonne vieille chose charmante ». Le théâtre a dû prendre à nouveau conscience de lui-même, non plus comme forme syncrétique, mais comme art isolé dans lequel la parole et le corps de l'acteur doivent être affranchis de tout le reste.

Un des défauts les plus marquants du théâtre, dans la mesure où il a été un art syncrétique — défaut dont l'élimination dans les conditions du spectacle théâtral n'est que partiellement possible —, était l'immobilité du plateau et par conséquent l'immobilité du point de vue et des plans. Les effets visuels du spectacle théâtral (mimique, gestes, décors, choses) se heurtent fatalement au problème de la *distance* entre le plateau immobile et le spectateur. Il est pratiquement impossible de jouer sur les détails visuels, ce qui rive la mimique et le geste ; le comédien doué pour la mimique ne peut pas déployer ses talents au théâtre. L'immobilité du plateau oblige l'acteur à jouer devant des décors plantés dans une position unique ; cela enchaîne l'auteur et introduit dans la dynamique verbale de l'art théâtral quelque chose d'extérieur, de superflu, de statique. Au théâtre, la chose joue un rôle totalement passif, elle est le témoin ou l'espion étranger du comédien et sa présence importune le spectateur. La division de l'espace théâtral en actes (allumage et extinction des éclairages), l'utilisation des plateaux tournants, etc. ne change rien à son essence et apparaît comme une pitoyable imitation du cinématographe. Ce qui est l'essence et la nature profonde du cinéma semble grossier et lourd au théâtre, comme les efforts que fait un esprit plat pour paraître spirituel. Le théâtre doit, bien entendu, suivre une autre voie, celle de la transformation du plateau en arène de l'activité exclusive de l'acteur, par la destruction de l'espace théâtral, en tant que *lieu* déterminé de l'action, en d'autres termes, par le retour aux principes du théâtre shakespearien.

Le cinéma a détruit le problème du plateau : son immobilité et son éloignement du spectateur. L'écran est un point figuré et son immobilité l'est également. La distance entre l'acteur et le spectateur varie incessamment, plus exactement,

(1) Léon Moussinac : *La naissance du cinéma.*
(2) Bela Balazs : *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.* 1924. P. 143.

elle n'existe pas du tout, il n'y a plus que des échelles, des plans. Le visage de l'acteur peut être hyperbolisé, ce qui permet de voir le moindre mouvement musculaire ; si le déroulement du film l'exige, le spectateur voit les détails les plus minimes du geste, du costume, de la situation. Rien n'est planté à attendre son tour ; tout change : les lieux de l'action, les parties des scènes, les points de vue sur ces dernières (de côté, de haut, etc.). Toutes ces possibilités techniques ont fait du cinéma un rival non seulement du théâtre, mais encore de la littérature.

Avant l'invention du cinéma et la reconnaissance du montage, la littérature était l'unique art capable de développer des sujets à structure compliquée, des fables parallèles, de changer librement le lieu de l'action, de mettre des détails en valeur, etc. A présent, devant le cinéma, nombre de ces privilèges ont perdu leur monopole. La ciné-dynamique a été ici aussi assez puissante. Comme le théâtre, la littérature, en fécondant le cinéma et en contribuant à son progrès, a en même temps perdu sa position antérieure et a dû prendre en considération ce nouvel art dans la suite de son évolution.

Si, en plus de ce que nous avons dit, nous analysons le lien existant entre le cinéma et les arts plastiques (thème nécessitant un examen particulier), il sera justifié de définir le cinéma moderne comme une forme syncrétique. Effectivement, le cinéma a de manière ou d'autre affecté tout le système des arts aînés, distincts, et tout en s'éloignant d'eux, il exerce en même temps une action décisive sur leur évolution ultérieure.

Un fait nouveau s'offre à nous : la photogénie et le montage ont rendu possible une dynamique des images visuelles inaccessible à tout autre art. Cette dynamique, dont les perspectives sont loin d'être épuisées, a pour le moment obligé d'autres arts à se rassembler autour d'un centre nouveau et à le servir. C'est alors qu'ont commencé à se définir les différents styles du film, en fonction de telle ou telle méthode de traitement du matériau, de telle ou telle « tendance ». Les ciné-styles propres ne font que se dessiner et la théorie n'a presque pas encore étudié ce problème.

On a coutume de parler du « naturalisme » du cinéma et de l'admettre comme sa qualité spécifique. Evidemment, cette opinion est naïve si elle est exprimée sous une forme primaire et catégorique, et il convient de la combattre parce qu'elle empêche de comprendre les lois propres du cinéma en tant qu'art. Il est parfaitement naturel qu'à son tout premier stade, lorsque les méthodes « linguistiques » même ne s'étaient pas encore précisées, le cinéma n'ait pas encore pris conscience de ses possibilités artistiques et se soit préoccupé essentiellement de créer l'illusion, de se rapprocher de la « nature ». Plus tard, avec l'utilisation de la caméra comme instrument, les plans d'ensemble, étant les plus « naturalistes », n'ayant pas encore rompu avec les principes purement photographiques, ont perdu leur signification initiale ; le cinéma a alors développé ses possibilités conventionnelles, éloignées du naturalisme primitif : le gros plan, le fondu-enchaîné, l'angle de prise de vue, etc.

Le principe de la « photogénie » a déterminé l'essence profonde du cinéma, totalement spécifique et conventionnelle. Désormais, la *déformation de la nature* occupait dans le cinéma comme dans les autres arts, sa place naturelle. Entre les mains de l'opérateur, la caméra a la même action que les couleurs entre celles du peintre. La même nature, filmée de points de vue différents, sous différents plans et éclairages, donne des effets stylistiques différents. Ces derniers temps, le tournage dans des décors naturels est de plus en plus remplacé par le tournage en studio, justement parce que la nature empêche de traiter l'ensemble du film dans le même style. Les metteurs en scène se préoccupent non seulement de composer le film (le montage), mais aussi de composer les différentes images en s'inspirant de principes purement plastiques : symétrie, proportion, corrélation générale des lignes, répartition de la lumière, etc. Dès l'instant où il s'agit des styles du film et de la composition des images, le fameux « naturalisme » ne constitue qu'un seul des styles possibles, qui n'est d'ailleurs pas moins conventionnel que les autres.

Les exigences du « type », et concurremment le problème du comédien de cinéma (l'acteur et la « nature »), ne sont pas du tout nés parce que le cinéma est naturaliste, mais par suite des conditions de la projection : le gros plan et les particularités de la photogénie empêchent l'utilisation du maquillage aussi largement qu'au théâtre. D'où les principes totalement différents de l'expressivité dans le jeu même.

Donc, le naturalisme au cinéma n'est pas moins conventionnel que dans la littérature ou le théâtre. Il est toutefois vrai que le cinéma peut introduire la vraie nature, ce que ne peut pas faire le théâtre, par exemple. Le metteur en scène de cinéma peut avoir une sorte de « carnet de notes » dans lequel il conservera les scènes de genre filmées sans but particulier et qu'il utilisera dans le montage d'un film de type « physiologique », par exemple : mais il ne peut le faire, comme l'écrivain, qu'à condition d'assujettir ce matériau au signe stylistique général du film et à son genre.

5

Dans la question du style du film, le caractère du tournage (plans, angles prise de vue, éclairage) et le type de montage ont une influence décisive. Il est convenu dans notre pays de ne comprendre le montage que comme une « composition du sujet », alors que son rôle fondamental est stylistique. Le montage est avant tout le système de *direction de l'image* ou *d'enchaînement de l'image*, une sorte de syntaxe du film.

La composition du sujet résulte du scénario, voire même du livret ; si elle dépend du montage, ce n'est que dans la mesure où il lui donne telle ou telle coloration stylistique, en motivant l'alternance des parallèles, en imprimant telle ou telle cadence, en utilisant les gros plans et autres. Le cinéma a sa langue, c'est-à-dire sa stylistique et ses procédés discursifs. Si j'utilise ces termes, ce n'est bien entendu pas pour apparenter le cinéma à la littérature, mais en fonction d'une analogie parfaitement légitime qui permet, par exemple, de parler de la « phrase musicale », de la « syntaxe musicale », etc. Le phénomène du langage intérieur, caractéristique de la ciné-perception, me donne entièrement le droit d'utiliser cette terminologie, sans aller contre les caractères spécifiques du cinéma.

S. Timochenko (1) a tenté d' « énumérer » les procédés fondamentaux du montage et de les « décrire ». Mais avant d'énumérer et de décrire (à condition que ce soit possible sous une forme générale), il faut construire la théorie du montage, qui n'a pas été abordée dans le livre. Dans cette énumération de quinze procédés, l'auteur mélange des procédés purement stylistiques, comme celui du « contraste », avec des procédés ayant une autre signification ; deuxièmement, le montage en tant que tel, c'est-à-dire le problème des principes et procédés de la direction de l'image, est totalement laissé de côté. Par exemple, le *changement de lieu*, en lui-même, n'est ni un procédé ni du montage : c'est une possibilité technique offerte à la caméra et à l'écran, de même que le changement d'angle ou le « changement de plan ». Le montage est un procédé *d'utilisation* de cette possibilité, dont les variantes dépendent à la fois du genre du film et du style propre du metteur en scène. Le problème essentiel du montage, lorsque le sujet et le mouvement du film exigent un changement de lieu, est dans la manière *de passer d'un endroit à un autre, d'une parallèle à une autre*. Il s'agit d'un problème de stylistique (de logique) et de motivation.

N'importe quel film offre un changement de lieu, mais ce qui distingue un metteur en scène d'un autre, c'est justement la manière dont il en fait le *montage*, les procédés qu'il emploie pour le préparer et le traiter.

Dans un film, le mouvement est bâti sur le principe de l'enchaînement dans le temps et l'espace. La dynamique du cinéma, qui offre au metteur en scène le droit de déplacer le lieu, les plans, les angles de vue, et de modifier les rythmes, impose dans le même temps des exigences que ni la littérature ni le théâtre ne connaissent : il faut que le film ait une continuité spatio-temporelle. C'est là cette particularité du cinéma que Balazs a heureusement qualifiée de « visuelle Kontinui-

1) *L'art du cinéma et le montage du film*. Léningrad. « Academia » 1926.

tät ». Parlant des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, Balazs note qu'elles ont toujours quelque chose de fragmentaire, un certain manque de vie : « Un récit imaginé sous forme littéraire saute par dessus de nombreux éléments qu'il ne faudrait pas éviter dans le film. Le mot, la notion, la pensée existent en-dehors du temps. Le tableau a la force concrète du présent et ne vit que là... C'est pourquoi le film, surtout dans la peinture des mouvements de l'âme, exige une continuité totale des différents éléments ».

C'est ici que le metteur en scène se heurte à la « résistance de la matière » qu'il doit vaincre de manière ou d'autre : le cinéma exige un montage dans lequel le spectateur, du moins dans les limites de certaines parties, ait la *sensation du temps*, c'est-à-dire de la continuité ininterrompue des séquences. Il ne faut pas rechercher « l'unité de temps » telle qu'elle est comprise au théâtre, mais faire sentir les relations temporelles des différents éléments. Chacun d'eux peut être raccourci ou rallongé à volonté (c'est là un des principaux effets de rythme du montage), et sous ce rapport, le cinéma possède les possibilités constructives les plus riches ; chaque fragment de film doit avoir des rapports temporels avec le précédent. Il faut arriver à ce que les images *voisines* d'un film soient perçues comme étant la *précédente et la suivante :* telle est la loi générale du cinéma ; en conformité avec celle-ci, la mission du metteur en scène est de l'utiliser pour bâtir le temps, c'est-à-dire créer l'illusion de la continuité.

Si le personnage sort d'une maison, il ne faut pas que l'image suivante le montre entrant dans une autre maison : ce serait en contradiction avec la notion de temps et d'espace. D'où la nécessité des « passages » qui, entre les mains de réalisateurs inexpérimentés, alourdissent le film en introduisant des détails superflus et par cela même démués de sens. C'est justement là que le metteur en scène doit se montrer réflexif et imaginatif, c'est justement là que se fait sentir l'art du montage : la *nécessité*, dictée par la nature du matériau, de l'utiliser comme un *procédé* stylistique (destiné à donner le change au spectateur et à lui dissimuler le pouvoir de la « loi »).

Comme dans n'importe quel art, tous ces « impossibles » sont bien entendu relatifs et peuvent à chaque instant se transformer en « possible ». Toutefois, on ne peut y parvenir que sous certaines conditions de style et de genre. Dans l'art, on peut violer une loi, mais on ne peut pas la *contourner*. S'il n'y a pas de motivation positive, elle doit être négative.

Nous allons à présent aborder la notion de montage en tant que ciné-stylistique. La réalité et l'importance de ce problème sont prouvées, il me semble, par ce que j'ai dit du « langage intérieur » du ciné-spectateur et des lois de la direction de l'image (« continuité visuelle » et logique des enchaînements). En éludant les questions relatives au principe du montage, S. Timochenko se prive de la possibilité de répartir les procédés de manière à ce qu'ils ne se croisent ni ne se mélangent. Le « procédé du contraste », par exemple, est un cas particulier de motivation avec changement de lieu ; en d'autres termes, c'est un des procédés de montage ayant un caractère stylistique.

Voici l'exemple que cite S. Timochenko : « Un riche Américain, après un bon repas, s'assoit sur une chaise confortable. Image suivante : dans la prison, un ouvrier de l'usine de ce riche patron s'assoit sur la chaise électrique. L'Américain appuie sur un bouton électrique : un lustre somptueux s'allume. On presse un bouton dans la prison, le courant traverse le corps de l'ouvrier », etc. Dans le système de l' « énumération », les choses sont simultanées : « le procédé de changement de lieu », le « procédé du contraste », et les deux éléments se rapportent à la « composition du sujet ». En réalité, c'est soit la motivation du changement de lieu (si le sujet l'exige), soit l'utilisation du contraste dans des buts idéologiques, une sorte de procédé oratoire de la juxtaposition. C'est bien pour cette raison que le sens du procédé dépend de sa fonction.

En plus de ce que j'ai dit plus haut sur la succession dans le temps, il convient encore de signaler qu'un montage bâti sur le principe de la *simultanéité des séquences* ne contredit pas cela. Cette simultanéité est autre que celle que nous connaissons par exemple dans la littérature, lorsque l'auteur, passant d'un personnage à l'autre dit : « Pendant que... ». En littérature, le temps joue un rôle parfaitement conventionnel, celui de liaison : et l'auteur peut en faire ce qu'il veut dans la mesure où il mène son récit. Au cinéma, cette simultanéité est cette même continuité, mais seulement réalisée en croisant les parallèles (je fais exprès de bouleverser la notion géométrique de parallèles). Une des continuités s'interrompt afin de se poursuivre sur un autre matériau. Cela donne la possibilité non seulement de créer l'illusion de la continuité, mais de créer le temps de manière diverse, d'autant plus qu'il est lié à l'espace. Je reviendrai plus bas aux détails de cette question, quand je parlerai du rythme.

Je passe à présent aux problèmes de la ciné-stylistique au sens étroit du terme, c'est-à-dire aux questions de la ciné-syntaxe (notion de ciné-phrase, montage de la ciné-séquence) et de la ciné-sémantique (signes sémantiques du cinéma, métaphores, etc.).

Ces questions exigent évidemment une étude spéciale sur la base de films et je me bornerai ici à les poser.

6

Tout art dont la perception s'écoule dans le temps doit avoir une certaine articulation correcte dans la mesure où il est une « langue », à tel ou tel degré. A partir des petites fractions qui constituent la nature du matériau même, on peut aller plus loin et arriver jusqu'aux membres qui sont déjà des fractions constructives effectivement perceptibles (...)

Au cinéma, il faut distinguer le *positif* (la pellicule) de sa *projection sur l'écran*. Le positif est un démembrement mécanique idéal. Il est composé de rectangles (images) d'une hauteur de 1/52 m : chaque image prise séparément est la fraction la plus petite d'un seul mouvement, qui est ininterrompu, non démembré dans la nature. C'est un démembrement mécanique, et sous ce rapport abstrait (non perceptible sur l'écran), et non une articulation. C'est là le fondement technique du cinéma, en dehors duquel celui-ci ne peut exister.

Comme n'importe quel art, le cinéma existe et se développe sur la base de sa nature propre, artificiellement créée par l'art, une sorte de *seconde* nature résultant de la transformation de la nature en matériau. Décomposé artificiellement en fractions abstraites (images), le mouvement se reforme devant les yeux du spectateur, mais de manière nouvelle, en fonction des lois du cinéma. Le cinéma s'est créé grâce à deux possibilités qui constituent sa nature propre, seconde : technique (la nature de la caméra) et psycho-physiologique (la nature de la vue humaine). La première démembre et entrecoupe ce qui est ininterrompu dans la réalité ; la seconde communique à nouveau au mouvement des différentes prises de vue l'illusion de l'ininterrompu.

De la sorte, les images sont distinctes dans la pellicule pour se détruire sur l'écran, se fondre en un seul mouvement. En d'autres termes, l'image *de la pellicule* (photographique) est pour le lecteur un membre fictif, abstrait, une sorte d'atome du film. D'où le double sens typique du terme d' « image » dans la bouche des spécialistes du cinéma : l'image de la pellicule, ayant une existence distincte uniquement dans la pellicule et l'image de *montage* que S. Timochenko définit comme « fragment séparé de film, d'une collure à l'autre, pris par le même objectif d'un seul point de vue, en un seul plan ».

Il est évident que le rôle essentiel dans l'articulation du ciné-langage revient aux images non pas photographiques, non pas de la pellicule, mais du montage, dans la mesure où elles sont perçues comme des fractions réelles. Ce sont elles qui, entrant en rapport avec les images voisines, forment le système de la direction de l'image qui est la base du problème de la ciné-stylistique. Il convient apparemment de distinguer dans ce système des membres plus ou moins gros, en fonction de la manière dont se forme le langage intérieur du ciné-spectateur. Le montage est un montage et non simplement le collage de fragments dans la mesure où son principe est la constitution d'unités sémantiques et leur enchaînement. L'unité fondamentale de ce dernier est la ciné-phrase.

Si, de manière générale, on entend par « phrase » un certain membre fondamental effectivement perçu comme un fragment (littéraire, musical, etc.) du matériau animé, on peut alors la définir comme un groupe d'éléments rassemblés autour du noyau de l'accent. La phrase musicale, par exemple, est formée par le groupement de tons autour de l'accent rythmique et mélodique ou harmonique, par rapport auquel le mouvement antérieur constitue une préparation. Dans le cinéma, le groupement des différents plans et angles de vue photographiques joue un rôle identique.

Nous avons trois mouvements fondamentaux de l'écran au cinéma : *à côté* du spectateur, *sur* le spectateur, et en profondeur, *loin* du spectateur. Le premier, qui peut être qualifié de panoramique, est un mouvement élémentaire non propre au cinéma ; il a été prédominant au premier stade du cinéma (tableaux de « vues »), où tout était montré en plan d'ensemble, sans montage ; à cette époque, le cinéma n'était qu'une photographie animée peu éloignée du principe de la lanterne magique. Quand la ciné-bande s'est transformée en film, l'importance du montage s'est affirmée non seulement en qualité de forme du sujet, mais aussi de forme stylistique. La création du ciné-langage, avec sa sémantique particulière, exigeait l'introduction de l'accentuation dont la mise en relief sert à planifier la ciné-phrase. C'est ce qui a déterminé la valeur stylistique des plans et des angles de vue.

Les procédés purement techniques de la photographie ont été reconnus comme procédés d'articulation du ciné-langage. Le plan d'ensemble ne s'est conservé que comme élément d'orientation de la ciné-phrase, comme une sorte de « circonstance du lieu ou du temps », selon la vieille terminologie grammaticale. Les membres accentués de la phrase sont créés les premiers au moyen de gros plans qui sont pour ainsi dire le sujet et le prédicat de la ciné-phrase. *Le mouvement des plans* (du plan d'ensemble au premier plan et ensuite au gros plan ou bien dans un autre ordre), au centre duquel le gros plan se trouve en qualité d'accent stylistique essentiel, constitue la loi essentielle de construction de la ciné-phrase, dont il est bien entendu possible de s'écarter autant que de toute « loi » dans tout art.

A ceci vient s'adjoindre le changement des angles de vue (sorte de proposition subordonnée), qui introduit des accents supplémentaires dans le schéma de la ciné-phrase. La scène est donnée en plan d'ensemble, puis en premier plan, et encore en premier plan, mais sous un angle de vue différent (d'en haut), etc.

Peut-on actuellement esquisser certains types de ciné-phrases ? Il faudrait analyser d'une manière beaucoup plus détaillée ce problème, par une étude d'images séparées réalisées en laboratoire. Si une classification abstraite ne semble guère fructueuse, on peut néanmoins en dire quelques mots. Pour le ciné-spectateur, la différence entre la phrase longue et courte est parfaitement existante. Le montage peut en être raccourci ou rallongé. Dans certains cas, le plan d'ensemble peut avoir beaucoup d'importance : en l'allongeant on donne l'impression d'une phrase longue au développement lent ; en d'autres cas, au contraire, la phrase est constituée par des premiers plans et gros plans qui alternent rapidement, ce qui produit une impression fragmentaire, laconique.

De plus, la distinction fondamentale dans la construction stylistique de la ciné-phrase dépend de la démarche des plans : depuis les détails montrés en gros plan, jusqu'au plan général, ou inversement. Dans le premier cas, on a quelque chose comme une énumération conduisant au résultat, le spectateur, qui ignore le tout, se plonge dans les détails en ne saisissant au début que leur photogénie et la signification des objets : une haute clôture, un cadenas géant, un chien enchaîné. Puis s'ouvre un plan large et il comprend : c'est la cour d'une demeure patriarcale de marchands impeccablement tenue. Il s'agit là du type de phrase avec laquelle le lecteur doit interpréter les détails *après* le plan d'ensemble pour y revenir un peu plus tard. En d'autres termes, c'est le type *régressif* de la ciné-phrase. Son trait particulier est non seulement l'ordre des plans, mais le fait que les détails doivent être chargés d'une certaine symbolique sémantique, dont le spectateur devine le sens avant que ne soit donné l'accent final. Le montage est bâti sur le principe de l'énigme.

L'autre type de ciné-phrase, le type *progressif*, conduit du plan d'ensemble aux détails, de sorte que le spectateur se rapproche graduellement du tableau, et à chaque image s'oriente de mieux en mieux dans les événements qui se produisent sur l'écran. On peut encore dire que le premier type de ciné-phrase est plus proche du genre descriptif alors que le second s'apparente au genre narratif. Il est naturel que ces types soient présentés avec une netteté et une logique particulières *au début* du film, au moment où le spectateur doit être mis dans l'ambiance.

Donc, la ciné-phrase est planifiée par le groupement des images du montage sur la base du mouvement des plans et des angles de vue, réunis par l'accent. La diversité stylistique des ciné-phrases dépend des procédés du montage.

7

De la ciné-phrase, passons à l'enchaînement, à la construction de la ciné-séquence. Le mouvement des images amorcé exige un enchaînement sémantique fondé sur le principe de la continuité dans l'espace et le temps. Il s'agit évidemment de l'*illusion* de la continuité, c'est-à-dire du fait que le mouvement spatio-temporel doit être *construit* parce que le spectateur doit le sentir. Les relations espace-temps jouent le rôle de lien sémantique majeur, en dehors duquel le lecteur ne peut s'orienter dans le mouvement des images.

Au théâtre, le problème de l'espace et du temps a une signification tout à fait différente, du fait que tout se déroule sur un plan temporel et spatial unique, que tout est statique. Sous ce rapport, le théâtre est beaucoup plus « naturaliste » que le cinéma. Au théâtre, le temps est passif, il ne fait que coïncider avec le temps réel du spectateur. Bien sûr, l'auteur peut accélérer la cadence de l'action ou insérer dans un seul acte un nombre beaucoup plus élevé d'événements qu'il n'est possible dans la réalité ; mais cela ne peut être fait qu'à la condition que le lecteur, comme le spectateur, oublie le temps et soit indifférent à la motivation. Le théâtre ne peut fournir de continuité *conventionnelle* : au théâtre, le temps se remplit et ne se construit pas. Si le personnage doit s'asseoir pour écrire une lettre, il ne lui reste rien d'autre à faire que de l'écrire sous les yeux du spectateur ; le parallélisme de l'action, à l'aide duquel le metteur en scène construit le ciné-temps, n'est que partiellement possible au théâtre et sa fonction est tout autre. L' « unité de temps » n'est pas au fond un problème de temps mais de sujet, alors qu'au cinéma, le sujet en lui-même peut couvrir autant de temps qu'on veut (une année ou plusieurs, toute une vie) et que le problème de l' « unité de temps » dans le montage (continuité temporelle des parties séparées) est celui de la construction du temps.

Au cinéma on ne remplit pas le temps, on le construit. En morcelant les scènes et en changeant les plans et les angles, le metteur en scène peut ralentir ou accélérer non seulement le rythme de l'action mais aussi le rythme du film (du montage) et créer ainsi une sensation de temps absolument originale. On connaît les effets des finales de Griffith (*Intolérance*, *Les Deux Orphelines*) : le rythme de l'action se ralentit jusqu'à la quasi-immobilité alors que le rythme du montage s'accélère jusqu'à une folle allure. Le cinéma nous offre ainsi deux sortes de rythmes : le rythme de l'action et le rythme du montage. Un ciné-temps spécial est ainsi formé par le croisement de ces deux rythmes. Ils peuvent coïncider ou non. Par exemple, la première partie de *La Roue Infernale* ne constitue que l'exposition et le nœud (les matelots de l'*Aurore* se rendent à la Maison du Peuple où Chorine fait la connaissance de Valia) : l'action se développe très lentement sur des détails (les montagnes russes, la roue) montés à un rythme très rapide.

Le temps au cinéma est indissolublement lié à l'espace (Balazs (1) utilise un terme composé spécial : *Zeitraum*) (1). Au

(1) Voir à ce sujet B. Balazs et S. Timochenko - *L'art du cinéma et le montage du film*, pp. 42-44 (en russe).

théâtre l'acteur qui sort de scène sort du même coup des limites du lieu scénique, c'est-à-dire de l'espace théâtral unique. La scène reste vide et si l'acte n'est pas fini, quelqu'un d'autre doit remplacer celui qui est sorti, tout au moins jusqu'au retour de celui-ci. De là les « coïncidences » des entrées et des sorties typiques du montage théâtral et qui en sont la condition indispensable. Autrement dit, l'espace théâtral est aussi passif que le temps : il ne participe pas en tant que tel à la dynamique de la pièce, il est seulement rempli. Le ciné-spectateur imagine l'espace, il existe pour lui en plus des personnages. L'acteur de théâtre est lié par le plateau et n'ose pas le quitter parce que derrière il y a le vide, un espace négatif qui n'existe pas pour le spectateur ; l'acteur de cinéma est une créature entourée d'un espace illimité dans lequel il se meut librement. S'il sort d'une maison, même en dehors des conditions du ciné-temps, le spectateur doit d'une manière ou d'une autre le voir se rendre dans un autre lieu. Autrement dit, c'est moins du point de vue du sujet que du point de vue du style (de la syntaxe) que l'espace est important au cinéma. D'où la nécessité des « passages », ce qui n'est pas du « naturalisme », mais la logique spécifique du cinéma basée sur le principe de la continuité spatio-temporelle.

Ce principe détermine également le montage des enchaînements des ciné-phrases puisqu'il s'agit précisément de la fonction stylistique du montage. La ciné-période, grandeur qui bien entendu peut être des plus diverses, est ressentie comme une sorte de partie finie, dans la mesure où le mouvement des images qui la composent est lié par la continuité des relations spatio-temporelles. L'élaboration de chacune des phases spatio-temporelles (ciné-phrases) et leur enchaînement s'achèvent par une sorte de récapitulation, par l'établissement entre elles des relations de sens. Quand le spectateur commence à regarder un film, il voit des morceaux séparés : après deux ou trois ciné-phrases, il commence à saisir les relations entre les personnages, le lieu de l'action, le sens des gestes et des conversations, mais tout cela encore de manière partielle. Puis arrive le moment où s'éclairent pour lui les relations sémantiques entre tous les éléments qui composent le matériau de montage de la partie donnée. La ciné-période se referme sur le croisement des images de montage en un point déterminé qui met en lumière les liens réciproques des morceaux précédents et achève leur mouvement. C'est généralement le gros plan qui, dans un rôle analogue à celui du *fermato* en musique, figure en qualité de phase finale : le cours du temps semble s'arrêter, le film retient sa respiration, le spectateur s'abîme dans la contemplation.

Il découle de cette caractéristique générale de la ciné-période que le problème stylistique fondamental de son montage réside dans la motivation des transitions d'une ciné-phrase à l'autre. La motivation appelée par le sujet ne suffit pas à résoudre le problème puisqu'elle est sans relation avec le rythme du montage et la construction des relations spatio-temporelles. Les procédés de montage qui relèvent de la stylistique et du style apparaissent précisément dans la manière dont le metteur en scène dirige les images en réunissant un élément du sujet avec un autre. C'est là surtout que ressort la différence entre le montage uni lent, fractionnant le ciné-temps en menues parcelles qui s'accrochent successivement l'une à l'autre (par exemple une scène axée sur des détails quotidiens ou prise sous des angles divers), et le montage rapide qui peut aller jusqu'au « fugace » ou au « déchiqueté » lorsque sur un petit métrage de pellicule on montre au spectateur des images-éclairs détachées. C'est là un aspect de la ciné-syntaxe. Son autre aspect tient à la manière dont le metteur en scène passe d'une scène à la suivante.

C'est que chaque scène est présentée au spectateur par fragment, par à-coups. Il y en a beaucoup qu'il ne voit absolument pas : les intervalles entre les à-coups sont remplis par le langage intérieur. Mais pour que ce langage se construise et donne au spectateur une impression de plénitude et de logique, les à-coups doivent avoir un lien bien déterminé et les transitions doivent être suffisamment motivées. Certains films dont le montage a été refait sont à tel point défigurés que le montage se transforme en une espèce de grimace, si bien que le spectateur n'arrive pas à former son langage intérieur et qu'il ne comprend rien (...). Si le personnage se dirige d'un point à un autre, le metteur en scène peut, en fonction de telle ou telle intention stylistique, agir de différentes façons ou nous montrer en détail le chemin qu'il parcourt, ou bien sauter quelques phases et les remplacer par le matériau d'une autre séquence. En général le montage se construit sur des substitutions de ce genre : son mouvement est multilinéaire.

L'illusion de la continuité spatio-temporelle ne naît pas de la continuité réelle mais de ses équivalents. Pendant que la famille déjeune, il se passe quelque chose ailleurs. Les parallèles sont utilisées selon le principe de la simultanéité en mouvement : elles se croisent dans le langage intérieur du spectateur comme si elles coïncidaient dans le temps. Mais c'est là aussi que surgit le problème de la motivation. En quel endroit interrompre une ligne et comment passer à l'autre ? Autrement dit, par quelles relations logiques relier les parallèles ou les morceaux de la ciné-période afin de transformer la nécessité du passage en une loi de style.

J'en ai déjà parlé plus haut en partie à propos du livre de S. Timochenko. Là encore apparaît l'importance de procédés tels que le contraste, la coïncidence, la comparaison, etc. Si dans ce domaine il y a une inépuisable diversité, il n'en reste pas moins que telle ou telle association sert de principe général. Parfois, bien entendu, on fait intervenir un intertitre, mais c'est justement dans un cas où l'intertitre est le moins souhaitable. Comment associer les parties de la période, voilà le problème stylistique essentiel du montage.

Je m'arrête à cette conclusion parce qu'il faudra bien que la question soit réétudiée avec des moyens de laboratoire. Demeure toutefois inévitablement le problème de la diversité des styles et des genres de films que volontairement je n'aborde pratiquement pas ici.

8

Il me reste à parler également (toujours sous la même forme générale) des particularités essentielles de la ciné-sémantique, à savoir les signaux par lesquels le cinéma fait comprendre au spectateur le sens de ce qui se passe sur l'écran. Autrement dit, comment les divers éléments du film « atteignent » le spectateur.

J'ai déjà dit que le ciné-spectateur avait beaucoup à deviner. En fin de compte, le cinéma, comme tout art, constitue un système particulier d'allégorie (puisqu'en général il est utilisé comme « langage »). La principale particularité du cinéma est qu'il peut se passer du mot parlé : nous avons affaire au langage de la photogénie. Le metteur en scène, l'acteur et l'opérateur ont pour tâche de « s'exprimer sans parole » et le spectateur de comprendre. Ce sont là les énormes avantages du cinéma et ses énormes difficultés qui exigent une inventivité et une technique spéciales.

Le ciné-langage n'est pas moins conventionnel qu'un autre. La ciné-sémantique a pour base le bagage d'expressivité de la mimique et du geste que nous assimilons à l'usage et qui peut donc être « immédiatement » compris sur l'écran. Mais premièrement ce bagage est trop maigre pour la construction du film, deuxièmement, en revanche, et c'est essentiel, il a à lui seul suffisamment de significations. En outre, comme tout art, le cinéma a tendance à cultiver précisément les éléments de la sémantique qu'on n'utilise pas de manière courante. Le cinéma possède non seulement son « langage » mais aussi son « jargon », peu accessible au profane.

Un geste ou une expression du visage pris séparément, de même qu'un mot pris séparément « dans le dictionnaire », ont des significations multiples, sont vagues. La théorie des indices de signification principaux et secondaires (fluctuants) que Y. Tynianov (1) a développée en analysant la sémantique du vers, s'applique pleinement ici. « Le mot n'a pas une signification déterminée. C'est un caméléon sur lequel surgissent à chaque fois non seulement des nuances différentes, mais parfois aussi des couleurs différentes. L'abstraction du « mot »

(1) Voir son livre *Problèmes du langage poétique*, Léningrad, 1924, page 48 et suivantes.

apparait en somme comme une sorte de cercle qui à chaque fois se remplit de façon nouvelle selon la structure lexicale dans laquelle il entre et les fonctions que revêt chaque élément du langage. Il est une sorte de section transversale de ces différentes structures lexicales et fonctionnelles ».

Toutes ces lignes gardent leur valeur dans l'étude de la ciné-sémantique. L'instantané photographique isolé est une sorte de ciné-mot « pris dans le dictionnaire », un ciné-mot détaché. La sémantique de la photo, qui ne possède pas de « contexte », qui reste hors de la « proposition » et par conséquent hors de tout plan lexical, est pauvre et abstraite. Le classique « Souriez ! » par lequel les photographes annoncent le déclic, est dicté par l'absence de mission sémantique, par l'absence de « contexte ». La vitrine du photographe est un dictionnaire, alors que la vitrine des photos du film est un recueil de citations. Il est curieux de comparer l'impression donnée par ces photos avant et après la séance : dans le premier cas on ne devine que le sens le plus général : « Ils s'embrassent », « il le suit », etc. ; dans le second cas les photos prennent vie comme prend vie une citation extraite d'une œuvre connue, parce qu'on connait le film, on connait le « contexte ».

On peut conclure ainsi de ce qui vient d'être dit : au cinéma, nous avons une sémantique des images et une sémantique du montage. La sémantique de l'image en tant que telle apparait rarement isolément, mais certains détails dans la composition des images imposée par la photogénie ont parfois une valeur sémantique autonome. Toutefois, le rôle essentiel appartient bien entendu au montage, parce que c'est lui qui rehausse les images, en ajoutant à leur sens général des nuances de sens déterminées. On connait des cas où les mêmes images montées une seconde fois peuvent prendre un sens tout à fait différent dans leur nouveau « contexte ». De même, une image extraite d'actualités filmées (et c'est là exclusivement qu'apparaît la sémantique des images parce que le montage ne joue pas de rôle sémantique indépendant) utilisée dans un film, aura un sens tout à fait autre en entrant dans la sémantique du montage. C'est que le cinéma est un art basé sur la succession (1), depuis les images sur pellicule jusqu'aux images du montage : le sens des images isolées se dégage progressivement de leur voisinage et de leur succession. Leurs indices de sens essentiels sont extrêmement instables et se créent dans les limites du cinéma lui-même en tant que poncifs sémantiques auxquels le spectateur averti n'accorde plus d'attention.

La succession au cinéma a un caractère particulier du fait que le montage n'offre pas une continuité totale mais une continuité intermittente. La mimique de l'écran n'est pas du tout la même que la mimique du théâtre. La mimique du comédien accompagne les mots qu'il prononce. En effet le comédien ne mime pas sur des points cruciaux mais en permanence. L'acteur de cinéma n'a nullement à fournir toute la gamme de la mimique dont l'apprentissage est indispensable au comédien. Il n'y a pas au cinéma de mimique au sens de ce mot, mais seulement certaines expressions du visage, des poses ou des gestes qui servent de signaux pour tel ou tel sens. C'est précisément pour cela que la ciné-mimique est à la fois plus riche et plus pauvre que celle du théâtre : elle fonctionne sur un tout autre plan et se soumet à de tout autres lois d'expressivité. La mimique de Chaplin et de Keaton ne produit d'effet sémantique qu'au cinéma à cause des gros plans et d'autres particularités du montage. La mimique scénique donne à l'écran une impression de « cabotinage » du fait qu'elle est trop morcelée pour le cinéma, trop basée sur le principe de la gamme expressive. La ciné-mimique est beaucoup plus statique parce que la dynamique est concentrée dans le montage ; l'important au cinéma c'est que le sens de la mimique soit précis ; quant à la façon de mimer, elle est sans importance et superflue. A l'écran, nous avons affaire à des à-coups, à des instants fugaces ; ils doivent s'inscrire dans la mémoire en tant que tels, mais c'est le « contexte » du film, la sémantique de son montage qui fournissent les nuances de sens.

Il reste encore un problème général : les cas où le metteur en scène doit commenter tel ou tel passage du film ou le film tout entier, c'est-à-dire quand il doit apparaitre dans le film un « avertissement de l'auteur » en sus du sujet lui-même. Le moyen le plus facile est de donner ce commentaire en intertitre, mais le cinéma d'aujourd'hui s'efforce d'employer d'autres procédés. Je veux parler de l'apparition de la métaphore qui parfois même revêt un caractère de symbole. L'utilisation de la métaphore au cinéma est tout à fait curieuse du point de vue de la sémantique. Très souvent, en effet, la signification réelle du langage intérieur s'affirme non comme un élément occasionnel et psychologique de la ciné-perception, mais comme un élément de la construction. La ciné-métaphore n'est possible qu'à condition qu'elle s'appuie sur une métaphore verbale. Le spectateur ne peut la comprendre que s'il possède dans son bagage verbal la métaphore correspondante. Certes, le développement du cinéma rendra possible la formation de clichés sémantiques spécifiques qui pourront servir de base à la construction de ciné-métaphores autonomes, ce qui ne changera rien au fond de l'affaire.

La ciné-métaphore est une sorte de réalisation visuelle d'une métaphore verbale. Il est naturel que seules les métaphores verbales courantes puissent servir de matériau pour les ciné-métaphores : le spectateur les saisit vite précisément parce qu'il les connait bien et qu'il les déchiffre facilement. Ainsi par exemple le mot « chute » est employé métaphoriquement dans le langage pour désigner le chemin qui mène quelqu'un à sa perte ; c'est ce qui rend possible cette métaphore de *La Roue Infernale* : on montre un billard dans la taverne où échoue Chorine et sa boule qui tombe dans la blouse. Le caractère tout à fait épisodique de cette scène fait comprendre au spectateur que son sens n'a pas trait à la fable mais au commentaire : la « chute » du héros commence. Autre exemple tiré du *Manteau* : dans la scène entre Akaki Akakiévitch et le « personnage important » les angles changent ; les vues sont prises d'en bas quand Akaki Akakiévitch regarde le « personnage important » et d'en haut quand le « personnage important » crie après Akaki Akakiévitch. « En bas, en haut » sont tirés ici de la métaphore verbale « regarder quelqu'un de haut ». Ce dernier exemple parmi d'autres nous fonde à penser que la ciné-métaphore connaîtra un grand avenir puisqu'elle peut s'édifier sur des procédés tels que l'angle de vue, l'éclairage, etc.

Ce qu'il y a de passionnant dans ce problème, c'est que la métaphore verbale en elle-même ne dépasse pas les limites de la sémantique purement verbale, si l'auteur n'est pas spécialement porté à lui donner un sens comique. Il a été maintes fois montré que le développement ou la réalisation d'une métaphore verbale constitue en littérature un procédé essentiellement parodique (voir par exemple Maïakovski). La métaphore cinématographique est pour ainsi dire la réalisation authentique et vivante d'une métaphore verbale : d'où vient qu'on peut alors la prendre au sérieux ? C'est manifestement parce que, au cinéma, premièrement, nous nous mouvons dans les limites d'une motivation non pas verbale mais cinématographique, et deuxièmement, que le langage intérieur du ciné-spectateur qui se forme à propos des images ne se réalise pas sous forme de formulations précises. Il en résulte la relation inverse : si la métaphore verbale ne se réalise pas dans la conscience du spectateur jusqu'à devenir une image visuelle claire (c'est-à-dire que le sens littéral est recouvert par le sens métaphorique), la ciné-métaphore ne se réalise pas dans la conscience du spectateur jusqu'aux limites de la proposition verbale entière.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur les signes sémantiques conventionnels du cinéma (fondu, flou, surimpression) dont l'intelligence est liée soit à des poncifs verbaux remétaphorisés, soit à des poncifs de la photographie et du graphisme familiers au spectateur. Mais il faudrait en parler en détail. La ciné-sémantique est un sujet neuf et complexe qui exige un examen spécial. Il m'a semblé important, en attendant, d'établir le rôle sémantique du montage et de souligner l'importance de la ciné-métaphore comme utilisation du matériel verbal à l'écran. — Boris EICHENBAUM.

Texte extrait de Poetika Kino, 1927. *Traduit du russe par Sylviane Mossé et Andrée Robel.*)

(1) Voir Y. Tynianov, ibidem, p. 40.

Vélimir Khlebnikov : Déclaration à Rostov-sur-le-Don

Le camarade Rok m'a retiré la parole, mais comme nous autres, Futuriens, combattons non seulement le « rok » (1) qui porte culottes et fume le tabac Mirzabékian, mais aussi celui de qui l'ongle du petit doigt est le ciel étoilé — et parfois nous lui faisons toucher des épaules ! — de muet, de l'homme à la bouche close, je deviens vocal et me rends le don de la libre parole.

L'actualité connaît deux longues queues : au cinéma et aux rations alimentaires. Les coqs de race se jugent à la longueur de leur queue. Celui qui, assis sur une chaise, voit un cavalier caracoler dans la steppe, croit que c'est lui qui galope dans le sauvage désert d'Amérique, rivalisant avec le vent. Il oublie sa chaise et s'incarne dans le cavalier. La Chine brûle des poupées en papier représentant le criminel au lieu du criminel lui-même. Le devenir du jeu des ombres contraindra le coupable, assis au premier rang des fauteuils d'orchestre, à contempler ses propres souffrances dans l'univers des ombres. La sanction ne doit pas sortir de l'univers des ombres ! Celui qui a dérobé un simple pain, qu'il contemple à l'écran la sauvage foule hurlante le poursuivre, qu'il se regarde lui-même enfermé derrière les barreaux. Et ayant regardé cela, qu'il rentre paisiblement dans son foyer. Si quelque jour, Razine devait de nouveau être exécuté et roué, il faut que cela se passe dans l'univers des ombres ! Assis dans un fauteuil du jeu des ombres, Razine suivra le déroulement de son propre supplice, du châtiment enclos dans les ombres. Et verra son double ombreux cracher, en ultime gage de mépris, ses dents émiettées, mais muettes.

Que les gens viennent se regarder jetés dans une geôle au lieu d'y être. Qu'ils regardent comment on les fusille en ombres au lieu d'être fusillés.

Il en sera ainsi — la longueur des queues devant le jeu des ombres nous le garantit.

Vélimir KHLEBNIKOV.

---

(1) Rurik Rok, poète du groupuscule « Nitchévoki », épigones de l'imaginisme et du futurisme. V. Kh. raille son pseudonyme — en russe, « rok » signifie « destin ».

(Lu au débat littéraire public, en 1921. Le thème du « grand muet » — le cinéma, y était fréquemment traité en ce temps.)

(Traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer.)



AFFICHE DU FILM « PAS NE POUR L'ARGENT », ECRIT ET INTERPRETE PAR MAIAKOVSKI (1918).

Vladimir Maïakovski : Comment allez-vous ?

Une journée en cinq ciné-détails

« Comment allez-vous ? » fut la dernière tentative importante de Maïakovski dans le domaine du cinéma, et une de celles qui lui tinrent le plus à cœur. Ce fut le dernier de six scénarios écrits pendant les années 1926 et 1927. L'essai « Au secours ! », publié, comme le scénario, dans la « Novy Lef » nº 2 (février 1927), raconte les démarches de Maïakovski auprès de Sovkino, dont les responsables littéraires (entre autres Chklovski) réagirent avec enthousiasme, tandis que les bureaucrates finirent par bloquer le projet, avec la réplique célèbre de Chvedchikov : « L'art est un reflet de la réalité. Ce scénario ne reflète pas la réalité. Nous n'en avons pas besoin. Orientez-vous vers « Le Tailleur de Torjok ». Ceci est une expérience, et nous devons rentrer dans nos frais. »
Maïakovski présenta ensuite le scénario à Mejrabpom-Rouss. Le film devait être réalisé par Koulechov, avec Maïakovski et Khokhlova dans les rôles principaux. Enfin, le projet fut définitivement annulé.
Nous présentons la troisième version, définitive, de « Comment allez-vous ? » Elle figure dans le 11e tome des Œuvres Complètes de Maïakovski. Nous respectons la typographie, qui ne fait pas une distinction claire entre phrases de dialogues, intertitres prévus dans le film, ou intertitres de parties.

prologue

1. Une rue. Un homme ordinaire marche, c'est Maïakovski. Panorama.
2. Panorama de l'autre côté. L'homme continue à avancer sur le même fond, devant les mêmes maisons.

3. Gens 4. Autos 5. Tramways 6. Autobus	Fond de la marche.

7. Un autre homme marche, presque le même.
8. Il marche presque de la même façon, en faisant des moulinets avec son bras.
9. Le bras.
10 Images 1 - 6.

11. 12. 13. 14.	Le premier homme ordinaire avance et aussi le second. (*Montage alternant, préparant la rencontre.*)

15. Maïakovski s'arrête, regarde autour de lui, commence à agiter le bras et reprend sa marche.
16. Le second Maïakovski a vu la scène, s'est arrêté un moment, a regardé autour de lui, est reparti de même.
17. Moulinet du bras du premier Maïakovski.
18. Moulinet du bras du deuxième Maïakovski.
19. La première main a frappé l'autre, des éclaboussures projetées en tout sens ont jailli de leurs paumes.
20. Tous deux, les mains serrées, restent plantés, immobiles, comme chez un photographe de province. Très longtemps (*comme pour une photographie*). Au fond, la circulation continue, très intensifiée.
21. Le premier mue son visage impassible en un sourire des lèvres (*type : Tikhomirov*).
22. Le second mue son visage impassible en un sourire des lèvres.
23. Le premier retire sa main.
24. Le second retire sa main.
25. Le premier soulève son chapeau.
26. Le second soulève son chapeau.
27. Le col du premier se soulève de joie.
28. Les moustaches du second se soulèvent.
29. Tous deux expriment le comble de la joie. Un « Co... » s'échappe d'une bouche. Immédiatement, les mots « Comment allez-vous ? » sortent de la seconde.

« Comment allez-vous ? »

30. Leurs nez se touchent, ils se fixent intensément, dans l'attente d'une réponse.
31. Tous deux reculent d'un seul coup vers les bords de l'image. Ils tendent dans les profondeurs une main pointée.
32. Entre les extrémités des mains tendues apparaît :

première partie

Tous les gens, sauf s'il sont riches ou morts, attaquent ainsi leur matinée :

33. Ecran noir. On voit apparaître, dessiné à la craie : une grand-mère qui boit son café ; la cafetière se transforme en chat. Le chat joue avec une pelote de fils qui s'allongent depuis la pelote en zigzags indicateurs avec flèches jusqu'au front de Maïakovski endormi (*dont les contours se dessinent progressivement*).
34. Un lit. Dans le lit, Maïakovski. Derrière le lit, le fond se transforme en mer.
35. La mer. Le disque du soleil monte derrière l'horizon.
36. Le soleil se couvre de gros nuages. Un rayon en sort.
37. Sur l'écran noir, étroit à la fenêtre et s'élargissant vers le lit, le rayon qui s'intensifie progressivement.
38. Dans le rayon lumineux on aperçoit nettement un morceau de l'homme étendu.
39. Dans le rayon lumineux des piétons qui marchent et s'éloignent.
40. Des pas.
41. Les pas font trembler le lit.
42. L'homme se retourne de l'autre côté.
43-50. Des automobiles isolées et des camions chargés de victuailles pris par le rayon lumineux.
51. Le lit tremble davantage. L'homme se retourne de l'autre côté.
52-55. Le rayon lumineux couvre le tohu-bohu de la ville avec ses tramways, ses automobiles, ses camions, ses piétons.
56. L'homme change sans cesse de côté.
57-61. Les avertisseurs des automobiles, les sonneries des tramways, les sirènes de bateau et d'usines hurlent en alternance.
62. Il fait clair dans la chambre. L'homme a entr'ouvert les yeux, a porté sa montre à ses yeux. Elle marque huit heures moins le quart.
63. L'aiguille des minutes et celle des secondes sont collées à la paupière supérieure et inférieure. Les aiguilles s'ouvrent, écartant l'œil (*chaque fois qu'elle fait quelque chose, la montre doit avoir l'air vraie, mais lorsque les aiguilles se déplacent, le cadran s'éclaircit légèrement*).
64. L'homme bondit sur ses pieds, entr'ouvre la porte et hurle dans la fente.
65. La fente. La chambre de Maïakovski. Des lettres sautent de sa bouche :

« Le journal ! »

66. Les lettres des mots s'éparpillent dans la chambre et le couloir, bondissent dans la cuisine et, l'une après l'autre, se posent sur la tête de la cuisinière qui s'affaire devant son samovar, enfin disparaissent dans son crâne.
67. Maïakovski branche la prise de sa bouilloire électrique.
68-69. La cuisinière se sauve et descend lourdement l'escalier.
70. L'homme rentre dans la chambre en se frottant les bras et la figure.
71. La cuisinière s'arrête devant le kiosque à journaux.

Le monde en papier

72. Le marchand de journaux en donne quelques-uns à la cuisinière.
73. La cuisinière charge sur l'épaule droite sa corbeille emplie de provisions recouvertes de journaux. Elle s'éloigne.

74. Deux komsomols s'arrêtent devant le marchand de journaux. Ils prennent deux journaux. Les parcourent rapidement des yeux pour chercher les lignes courtes des vers. Ils lèvent les bras au ciel.

« Toujours pas de vers. Quel journal sec ! »

75-80. La cuisinière avance. Les journaux grandissent sur son épaule, ils la font pencher à terre. Les maisons sur le fond desquelles passe la cuisinière diminuent progressivement. La cuisinière devient toute petite. Les maisons plus petites encore. La cuisinière porte sur ses épaules un immense globe terrestre. Si lourd, qu'elle a toutes les peines du monde à déplacer ses pieds.

81. La rue en perspective. Les rails du tramway dans la caméra. Au fond parait un globe terrestre qui roule vers la caméra. Le globe grandit rapidement.

82. L'escalier de la maison. Les portes s'ouvrent d'elles-mêmes. Le globe terrestre roule jusqu'aux portes. Il diminue jusqu'à ce qu'il puisse entrer par la porte.

83. Une fois entré, il roule tout seul dans l'escalier.

84. La porte d'un appartement avec la plaque : « Brik-Maïakovski ». La cuisinière avec ses achats et les journaux franchit la porte.

85-86. On tend le journal par la fente de la porte à Maïakovski occupé à laver son rasoir. Il le prend et s'asseoit à son bureau.

87. Maïakovski tourne la tête, regarde :

88. Détail de son bureau.

89. Un pylône de T.S.F.

90. Maïakovski tourne la page du journal.

91. Surgissant derrière la page du journal, un train fonce droit sur la caméra.

92-93. Détails du fonctionnement de la locomotive.

94. Maïakovski s'écarte légèrement de son journal. Il va au vasistas, l'ouvre.

95. Un avion vole.

96-97. Détails du fonctionnement de l'avion.

98. Maïakovski devant sa table. Il étale le journal.

99. Les yeux de Maïakovski.

100. Détail du journal : éditorial « Nos exportations de blé ».

101. Des colonnes de l'éditorial sort un bonhomme qui semble dessiné, il ajuste son pince-nez, et debout sur le feuillet comme sur une tribune, il bondit hors du journal.

102. Il saisit la main de Maïakovski, la secoue, l'exhorte. Citations et chiffres s'échappent de sa bouche.

103. Les chiffres volent dans les oreilles de Maïakovski tout ouïe, forment un tourbillon au-dessus de sa tête.

104-106. Maïakovski commence à se recroqueviller, à bâiller, à dire « Nous savons, nous savons ». Enfin, il pose une main calme et débonnaire sur l'épaule de l'éditorialiste et le renvoie dans le journal.

107. Maïakovski replie la page du journal. Il poursuit sa lecture.

108. Les yeux de Maïakovski s'ouvrent ; il s'enfonce dans un fauteuil et parcourt la chambre des yeux.

109. Les objets commencent à trembler sur le bureau.

110. La lampe se casse.

111. Le calendrier se désagrège en un monceau de feuillets. Sur le bureau les fragments et débris des lettres du journal s'assemblent en phrases : « Tremblement de terre à Léninakan ». L'homme se plonge dans les lignes du journal, ses bras et ses épaules tremblent. Il écoute.

112. Il se retourne.

113. La bouilloire bout.

114. Maïakovski prend la bouilloire, la pose sur le bureau parmi les débris de la lampe. La bouilloire siffle, tremble, se soulève comme si elle voulait imiter un volcan en éruption. L'homme regarde l'eau bouillante, sourit, ramasse les débris, les enveloppe dans un feuillet de journal. Le journal se redresse et prend à nouveau une allure normale.

115. Maïakovski poursuit sa lecture.

116. « Les progrès de la bureauc... » Du « a » sort une petite tête avec une plume derrière l'oreille. Saisissant le rebord du bureau dans ses pattes, le « a » se dégage, grandit, brandit plumes et crayons.

117. L'homme recule devant lui, puis bondit sur lui, le saisit à la gorge, l'étouffe et le renvoie non sans mal dans le journal.

118-119. L'homme se sert son thé, en avale une gorgée et regarde attentivement : « Faits divers ». Faits divers.

120. Il s'asseoit, il respire péniblement. Rectifie sa cravate froissée. Lit.

121. « Tentative de suicide. Hier à 6 heures, une demoiselle âgée de 22 ans... un coup de revolver... état désesp... »

122. Le journal se dresse, se place dans un coin, comme un paravent géant.

123. De l'angle obscur formé par le journal parait la silhouette de la jeune fille, dans un geste désespéré elle lève son bras armé d'un revolver, le porte à la tempe, touche le cran d'arrêt.

124. Trouant la feuille de journal, comme un chien de cirque trouerait le papier d'un cerceau, Maïakovski bondit dans le recoin formé par le journal.

125. Il voudrait saisir et écarter la main qui tient le revolver, mais il est trop tard, la jeune fille tombe à terre.

126. L'homme recule, l'horreur empreinte sur son visage.

127. Maïakovski dans la chambre. Il étreint le journal, écarte le thé avec dégoût et se renverse sur sa chaise.

128. Lentement, le visage de l'homme retrouve son calme. Il reporte les yeux sur le journal.

129. « Annonces ».

« Ne vous habillez pas ailleurs
Qu'au magasin Moscou-Tailleur »

130. Dans un coin un vêtement d'homme accroché. Le rembourrage de la doublure s'en échappe. Le col élimé. L'homme prend entre deux doigts le pan du manteau et en étale les trous sous ses yeux.

131. « Annonces ». « Ne vous habillez pas ailleurs ». Une rue. Dans la rue descendent des manteaux et complets : — pantalons, vestes et gilets — repassés de frais, tout neufs ; ils avancent tout seuls, sans que personne ne les porte et chacun d'eux a en guise de tête une somme imposante dessinée.

132. Les sommes clignotantes.

133. L'homme pensif remue les lèvres en additionnant et soustrayant mentalement.

134. Les sommes clignotantes s'arrêtent, se rangent et s'additionnent en un chiffre astronomique.

135. Le chiffre se mue en une liasse de billets de banque.

136. La liasse de billets bruisse devant les yeux de Maïakovski.

137. L'homme se lève et la considère pensivement.

138. Devant lui, les feuilles d'une plaquette de poèmes se tournent toutes seules, sur le côté de l'image, devant les billets. Le volume se pose, d'autres s'entassent sur lui.

139. Entre les poèmes et les billets apparaissent deux plumes qui se transforment en un signe égal blanc.

140. L'homme saisit les plumes-tirets.

« Impossible de ne pas travailler »
Fin de la première partie

deuxième partie

1. L'homme debout devant la fenêtre taille un crayon avec une lame de rasoir.

2. Il vise la fenêtre, la tient en joue de son crayon taillé.

« Donne-moi des vers ! »

3. Une famille à la tête de cochon boit son thé.

4. Au premier plan, le père rasé de près.

« Je n'ai pas besoin de vers »

5. Des komsomols avec une komsomole au clair de lune. La komsomole s'écarte, demandant, la mine pensive :

« Donne-moi des vers ! »

6. Papa Cochon perd son col, pour compenser une barbe et des soies poussent sur sa patte qui étreint le verre de thé.

« Je n'ai pas besoin de vers »

7. Les komsomols devant le marchand de journaux :

« Donne-moi des vers ! »

8. Il se transforme à vue d'œil en orang-outang

« Je n'ai pas besoin de vos vers »

9. Une affiche. La joute des poètes : Asséiev, Kirsanov, Maïakovski, Pasternak.

10. La salle de la Faculté ouvrière se dresse et applaudit.

11. Maïakovski se relève et regarde autour de lui.

12. Maïakovski retrousse résolument ses manches.

13. Maïakovski mouille son crayon.

14. Maïakovski braque le crayon sur son papier.

« Une fabrique sans fumée ni cheminées »

15. Il se frotte le front. Mouvement de

la main rappelant la rotation d'une prise de courant.
16. Des lettres commencent à s'envoler de sa tête et à évoluer dans la chambre.
17. Maïakovski sautille, attrape les lettres avec son crayon.
18. Maïakovski fait glisser les lettres de son crayon, comme des anneaux d'un bâton, et les fixe non sans mal sur le papier.
19. Les lettres volantes s'assemblent en phrases rebattues pour reprendre ensuite leur vol.
20. Des phrases du genre de : « Que les roses étaient belles et fraîches », « Le petit oiseau du bon Dieu ne sait pas », restent inscrites un instant.
21. Avec son crayon, Maïakovski écarte les lettres les unes des autres, les attrape et choisit celles dont il a besoin.
22. Il se penche à nouveau sur son papier.
23. Maïakovski admire ce qu'il vient d'écrire.
24. Sur la feuille de papier, en lettres saillantes : « A gauche, à gauche, à gauche ! »
25. Maïakovski planté devant la fenêtre son crayon taillé à la main, résolu et souriant.
26. Il recueille dans un papier les épluchures du crayon et les jette par le vasistas. Il y installe un ventilateur.
27. Il prend sur la table une feuille de papier et la caresse amoureusement.
28. Le ventilateur tourne.
29. Le tuyau de tirage du ventilateur aspire les rimes préparées : amour, toujours, retour ; liberté, égalité ; fille, grille, etc.
30. L'homme achève sa feuille, appose sa signature et se lève, satisfait.
Cela s'appelle : « Il ne sentait plus ses jambes de joie ».
31. Plein d'espoir radieux, l'homme fait un rouleau de la feuille écrite, la noue avec un ruban et,
32. dévale l'escalier, sans poser les pieds sur les marches.
33-34-35. Il marche dans la rue en faisant d'immenses sauts avec ses jambes repliées et immobiles. Il dépasse les autres de deux bonnes têtes. Les passants se retournent. Les pans de son manteau soulevés par le vent lui font une silhouette démoniaque.
36. Maïakovski dans la salle d'attente du rédacteur en chef. Assis à côté de lui avec le même rouleau, et le même ruban, toute une ribambelle de visiteurs au visage identique.
37. Maïakovski est appelé.
38. Maïakovski entre dans le bureau du rédacteur en chef. Ce faisant, il grandit sur le seuil et remplit tout l'encadrement de la porte.
39. Le rédacteur en chef et l'homme se serrent mutuellement la main. L'homme a diminué, il est aussi grand que le rédacteur, un bureaucrate de la presse. Celui-ci invite Maïakovski à dire ses vers.
40-41-42. Le rédacteur qui était de la taille de Maïakovski diminue, diminue, devient tout petit. Maïakovski s'avance sur lui avec son manuscrit, prend une taille gigantesque, quatre fois supérieure à celle du rédacteur. Un minuscule pion d'échecs est assis sur la chaise du rédacteur.
43. Le poète dit ses vers devant un auditoire.
44. L'ayant entendu, le rédacteur retrouve sa taille normale, fixe le manuscrit, prend une mine courroucée, et s'avance sur le poète. Maïakovski devient petit, le rédacteur immense, quatre fois plus grand que lui. Le poète est debout sur sa chaise, tel un pion minuscule.
45. Le rédacteur le critique sur le fond de la famille orang-outang.
46. Le poète lève un papier avec les mots « Mon dû ».
47. Le poète s'avance avec bravoure sur le rédacteur en grandissant à nouveau, mais moins que tout à l'heure.
48. Les komsomols s'avancent à sa suite.
49. Le rédacteur prend une taille gigantesque. Le petit poète est debout sur sa chaise et le rédacteur lui glisse entre les mains un papier signé.
50. Les orangs-outangs épanouis derrière le rédacteur.
51. Le rédacteur écrit : « 10 roubles à valoir ».
52. Maïakovski franchit la porte, tout petit, à peine visible sur le seuil.
53. Mêlé aux autres, le poète fait la queue devant la caisse.
54. Sur la caisse un écriteau : « Le caissier revient de suite ».
55. Le poète commence à bâiller.
56. Le poète s'assoupit.
57. La grille de la caisse se transforme en grillage de terrasse méridionale couvert de fleurs.
58. Le ventilateur se métamorphose en oiseau.
59. Maïakovski endormi renverse l'encrier. L'encre se répand sur le papier.
60-61. Les papiers qui reposent sur la table du caissier et des autres bureaux confluent pour former une véritable Mer Noire.
62. Un palmier ondule au vent.
63. L'extrémité de la branche caresse, chatouille le nez du poète.
64. Maïakovski s'éveille. Devant son nez, le bout du plumeau de la femme de ménage.
« Qu'est-ce que t'as à roupiller ? Le caissier ne viendra plus, il reçoit le mercredi ».
65. Maïakovski avance dans la rue. Regarde autour de lui.
66. La vitrine de « Moscou-Tailleur ».
67. Maïakovski sort sa montre de son gousset et la consulte sur son ventre. Cinq heures trente. Les aiguilles sont l'une à côté de l'autre. Il remet la montre dans son gousset.
68. Les aiguilles paraissent s'enfoncer dans son ventre. Son estomac agacé se rétracte.
69. Maïakovski s'arrête devant la vitrine d'une boulangerie, sort de la petite monnaie de sa poche et la soupèse.
70-71-72. Maïakovski entre dans la boulangerie, demande les prix, achète un petit paquet. Un sandwich au saucisson.
Fin de la deuxième partie

troisième partie

Notre pain quotidien

1. Dans sa chambre Maïakovski est assis à son bureau, il boit son thé sans goût ni plaisir, les yeux fixés sur son journal. Il saisit le bout de pain, le porte à la bouche ; immangeable ! Il considère le morceau d'un œil furibond, fait la grimace et le jette avec répulsion.
« Que de travail pour un bout de pain ! »
2. Le morceau inachevé tombe par terre.
3. Le bonhomme de l'éditorial sort du journal, saisit par la main l'homme assis et pointe l'autre main vers le sol :
« Que de travail pour un bout de pain ! »
4. Le bout de pain par terre.
5. Il bondit et saute dans la main.
6. Le morceau mangé sort de la bouche et se joint au bout de pain.
7. La main pose le pain sur la table, le morceau se ressoude au petit pain du sandwich.
8. L'homme réenfile son manteau, recule jusqu'à la porte.
9. Il descend l'escalier à reculons.
10. Il marche dans la rue.
11. Il entre dans la boulangerie.
12. Il rend le pain.
13. Il va à la caisse à reculons.
14. La caissière lui rend son argent.
15. Il sort de la boulangerie.
16. Le pain remonte sur l'étagère.
17. Le pain descend de l'étagère au milieu d'un tas d'autres.
18. Les pains entrent dans le four.
19. Les pains en ressortent sous forme de pâte.
20. Les pains se transforment en farine.
21. La farine tombe dans le sac.
22. Des hommes portent le sac à la sortie, vers un camion.
23. Le sac est chargé sur le camion.
24. Le papier qui sert à emballer le pain se déplie.
25. Le papier d'emballage se met en rames.
26. Les rames de papier sont rangées dans une caisse.
27. Les caisses s'empilent.
28. Les caisses sont chargées à bord d'une automobile.
29. L'automobile roule à reculons à la papeterie.
30. Le camion transportant les sacs de farine revient à l'entrepôt.
31. A l'entrepôt, on réceptionne la farine.
32. La farine repart à reculons au moulin.
33. Les paysans reprennent le grain dans les sacs.
35. Les paysans transportent le grain à l'aire de battage.
36. Le grain s'assemble en épis.
37. Les épis se lient en gerbes.
38. Les gerbes sont transportées dans le champ.

39. Les épis de seigle se redressent sous les gerbes.
40. Sur un sentier tracé à travers champs, la jeune fille des faits divers se promène au bras de Maïakovski.
41. Le seigle commence à diminuer.
42. Le seigle se transforme en verdure.
43. La terre labourée.
44. Les sillons diminuent.
45. Le paysan est fatigué.
46. Des gens du village viennent le chercher à toute vitesse.
47-48-49. Le village attaqué, incendié.
50-51-52. Les partisans repoussent l'attaque.
53. La ville inondée de manifestants.
54-55-56. Tous portent des pancartes et des drapeaux :

« Le Pain et la Paix ».

(Cache circulaire)
57. *Sorti du cache*, Maïakovski dans sa chambre devant une tasse de thé et un bout de pain.
58. Le bonhomme dessiné de l'éditorial lui serre la main et retourne dans le journal.
59. Maïakovski regarde le morceau de pain qu'il a jeté.
60. Maïakovski le ramasse soigneusement.
61. Maïakovski en secoue la poussière.
62. Maïakovski dépose le morceau de pain dur dans un vase somptueux de grand prix. Il frotte le vase avec sa veste et étale son mouchoir comme une serviette. Il s'éloigne et admire son œuvre.

Fin de la troisième partie

quatrième partie

Amour au naturel

La pierre

1. Quelques pierres ordinaires et tranquilles

Le marais

2. Des marécages ordinaires et tranquilles

L'incident

3. Une main saisit la pierre
4. Jette la pierre dans l'eau

Le résultat

5. Les ronds réguliers de l'eau du marais sur l'écran.

Les hommes

6-7-8. Dans une chambre, quelqu'un renverse une chandelle, la chandelle met le feu à la portière, derrière celle-ci, une chambre s'éclaire.
9-10-11. Une autre chambre. On félicite le fiancé et la fiancée tout prêts pour la noce.

L'incident

12. La maison brûle.
13-14-15. La voiture de pompiers sort du garage.
16-17. Les gens s'enfuient de la maison.
18-20. Les gens cernent la maison et en font le tour par bandes.
20-24. Dans les différents appartements, les gens mettent leurs plus beaux atours en lisant l'invitation à la noce.
25-28. Les gens sortent de la maison.
29-32. Le couple de mariés prend place dans un carrosse.
33-35. Les invités suivent la noce dans le carrosse ou dans des automobiles. Les passants rattrapent le carrosse.
36. La maison de la jeune mariée.
37. Des gens s'avancent sans cesse et zieutent les fenêtres.
38. Les invités arrivent.
39. La ville vue d'en haut.
40-41. Le cercle des badauds autour de la maison en flammes.
42-43. Le cercle autour de la maison des mariés.

Une fille du cercle

44. Le cercle entourant la noce dans la foule, une jeune fille pressée qui s'ennuie.

Un gars du cercle

45. Parmi ceux qui contemplent l'incendie, Maïakovski qui regarde et s'ennuie.

Les cercles se rejoignent

46-47. Le cercle (*en gros*) : une partie de la circonférence avec la jeune fille et une autre avec Maïakovski.
48-49. Les cercles grimpent l'un sur l'autre.
50. La jeune fille porte son regard sur Maïakovski. Depuis le cercle de l'incendie, Maïakovski regarde la jeune fille dans le cercle de la noce. Une jeune fille comme toutes les autres.
51. La jeune fille quitte son cercle.
52. Maïakovski quitte son cercle.
53. Maïakovski poursuit la jeune fille. Il la regarde. A vue d'œil elle devient celle des faits divers.
54. Il la rattrape.

« Je ne vais rien vous dire. »

55. La jeune fille s'éloigne, tourne plusieurs fois la tête, la secoue négativement.
56. Elle finit par parler.

« Je ne vais pas vous suivre, rien que deux pas. »

57. Il fait un pas à ses côtés.
58. Ensuite la prend par le bras et ils marchent ensemble.
59-60-61. Maïakovski cueille sur la chaussée une fleur poussée on ne sait trop comment.
62. Maïakovski devant la porte de sa maison.

« Vous n'avez pas à venir chez moi, rien que pour un instant. »

63-69. Partout l'hiver, mais juste devant la maison, un jardinet en fleurs, des arbres pleins d'oiseaux, la façade de la maison entièrement tapissée de roses. Assis sur un banc, en bras de chemise, le portier éponge la sueur qui coule à flots.

Portés par les ailes de l'amour

70-72. Des ailes d'aéroplane poussent à la jeune fille et à Maïakovski.
73-74. La jeune fille et l'homme montent l'escalier à tire d'ailes.
75-80. Tous les objets de la chambre sale fleurissent ; les lys sortent de l'encrier, le motif sommaire des papiers peints se transforme à vue d'œil en roses. La lampe ordinaire se métamorphose en lustre.
81. Maïakovski verse l'eau de la carafe.

« Nous n'allons pas boire, rien qu'un seul verre. »

82. La jeune fille dit :

« Comme votre eau est forte ! »

83-84. Il lui prend son verre et se coule doucement vers elle.

« Nous n'allons pas nous embrasser ! »

85. Leurs lèvres se rejoignent.
86-89. La façade de la maison, les fleurs s'en détachent, il neige. Le portier en bras de chemise enfile sa lourde pelisse.
90-93. La chambre redevenue normale, c'est-à-dire sale comme d'habitude.
94-96. Il sortent de la maison. Il a des bottillons, elle, des talons éculés. Les ailes sont repliées sous leurs bras. Ils glissent. Ils bâillent.
97. Au bout de quelques pas, l'homme sort sa montre.
98-101. 9 heures 22. Les aiguilles sont divergentes. L'homme montre à la jeune fille les aiguilles pointées et ils se disent adieu. Ils s'en vont dans des directions opposées.

Fin de la quatrième partie

cinquième partie

De jour comme de nuit

1-11. Le travail intense de la grande canalisation d'eau. La masse aqueuse qui s'échappe des filtres. Les veines de la canalisation. L'artère centrale.

Ceux qui gaspillent l'eau

12. Un robinet d'eau terriblement malingre.
13. La cuisine. Maïakovski passe l'eau qu'il met dans le samovar.

Le pouvoir local

14-16. La cuisine. Le sergent de ville amadoué par la cuisinière. Il retire son uniforme.
17-18. Maïakovski ravive la flamme du samovar avec son soulier.

De jour comme de nuit

19-27. L'immense bâtiment du central téléphonique. Les demoiselles du téléphone travaillent sans trêve. Les fils du téléphone enchevêtrés.

Ceux qui sabotent le téléphone

28. La chétive mère de famille à l'appareil. A la queue-leu-leu derrière la mère, le papa, la grande fille, les trois petits et les deux chiens. La conversation téléphonique.

« Nous irons vous rendre visite pour la veille de l'anniversaire de Robespierre »

29. Maïakovski à l'autre bout du fil prend une mine courtoise et dit :

« Venez ! Nous mettrons le samovar. »

30. Maïakovski pose le combiné et marmonne furibond :

« Quand vous serez partis, nous prendrons notre thé. »

31-33. La famille dans la rue.
34-35. Maïakovski ravive la flamme du samovar avec son soulier, ça ne marche pas ; il regarde sa montre. Il retire son soulier du samovar, le remet à son pied, prend la botte du sergent de ville et commence à activer la flamme.
36. Le téléphone.
37. C'est quelqu'un de la Faculté ouvrière.

38. La foule afflue dans la salle.
39. Maïakovski au téléphone :

« Je viendrais si j'arrive à m'en débarrasser. »

40. On sonne.
41-42. La famille et le petit chien s'engouffrent dans la chambre.
43-45. L'homme fait asseoir ses invités avec un sourire hypertrophié.
46-47. L'homme sert le thé aux invités assis.
48-50. Les invités assis y vont de leurs questions aimables :

Le père :

« On dit que l'indice des prix de boyaux de cochons oscille à nouveau ? »

La fille :

« Dites-moi, avez-vous jamais connu l'amour idéal ? »

51. Le fils parle de son petit chien.

« Vous savez, mon p'tit chien, y l'est dessé, y fait pipi pas quand y l'a bezin, mais quand moi je lui dis. »

52. Et la mère admirative :

« Mon Toto est un enfant charmant, n'est-ce pas, et très avancé pour son âge. »

53-55. Maïakovski répond aimablement à chacun d'eux, mais dès que son interlocuteur se détourne, il fait une grimace désespérée.
56. La salle qui se remplit.
57. Trois gars de la Faculté ouvrière à l'appareil.
58. Maïakovski à l'appareil.

« Je suis en réunion. »

59. Les invités ont fini leur thé.
60. Maïakovski se lève en se frottant joyeusement les mains.
61-63. Les invités le remercient. Mais s'asseoient tous en rang d'oignons sur le divan en disant :

« Comme c'est agréable chez vous, et quelle détente ! »

64. La salle déchaînée.
65. On se presse au téléphone.
66. Maïakovski excédé par la sonnerie.
67. Maïakovski s'enfuit de la chambre.
68. Maïakovski sanglote à la cuisine, accoudé à la table.
69. Maïakovski relève la tête.
70. Au clou l'uniforme du sergent de ville qui a couché chez la cuisinière.
71. Les invités béats sur le divan.
72. Un sergent de ville moustachu paraît. Il tend un papier :

« Contre accusé de réception. »

73. Les invités désorientés prennent le papier, lisant :

« Communiqué du Comité d'immeuble. Service de sismologie. En raison de l'éventualité d'un renouvellement à Moscou du tremblement de terre de Tokyo, nous vous prions de passer la nuit prochaine hors de la maison, dans la rue. »

« *Votre signature :* »

74-76. Le sergent de ville pointe le papier. En remettant les chapeaux de travers, une main glisse dans la manche du manteau, l'autre traçant la signature en pattes de mouche, la famille se volatilise en tirant le chien par la queue.
77. Le mari dit tout désemparé à sa femme :

« Il faudrait prendre congé... »

78. La femme le tire avec irritation par sa veste :

« On le fera demain ! »

79. Maïakovski jette un regard circulaire, enlève ses moustaches et son uniforme et part d'un grand éclat de rire.
80. Il glisse avec reconnaissance les trois roubles dans sa poche de pantalon.
81. Maïakovski dévale l'escalier en taxi.
82. Maïakovski roule.
83. Maïakovski sur l'estrade.
84. Quelqu'un parle dans la salle.
85. Quelqu'un sommeille dans la salle.
86. Maïakovski se lance.
87. Des excités dans la salle.
88. Maïakovski a fini. Les billets avancent dans la salle.
89. Applaudissements.
90. Maïakovski descend les marches.
91. Le retour de Maïakovski.
92. Maïakovski s'engouffre dans sa chambre.
93. Maïakovski s'asseoit sur son lit, délace ses bottillons.
94. Maïakovski dans son lit, un livre à la main.
95. La chambre devient floue.
96. Un jour, ce sera ainsi :
97. L'homme dicte au microphone.
98. L'auditoire et les gens écoutant les haut-parleurs.
99. Les billets affluent sur chenilles et fils de fer. Le soir tombe.
100. Tombe
101. Le noir.
102. La famille dort dans un champ sous un parapluie.
103. Les étoiles.
104. Maïakovski dort.
105. Le sommeil.
106. Le soleil se lève derrière la mer.

Fin

(1926).

(*Traduit du russe par Andrée Robel*).



VS. MEYERHOLD DANS « L'AIGLE BLANC » (1928) DE PROTAZANOV.

Note sur Meyerhold et le cinéma
par Bernard Eisenschitz

« *Au printemps* 1941, *Eisenstein et moi recevions nos premiers prix d'Etat des mains de Némirovitch-Dantchenko, dans cette même salle du Théâtre d'Art contre qui nous avions lutté jadis, opposant au théâtre et à l'art naturalistes le nouveau théâtre révolutionnaire — et lorsque, par une sorte de jeu, nous avons dénombré avec Eisenstein tous les lauréats de ces prix, il est apparu que pour quatre-vingts pour cent il s'agissait d'artistes de notre génération, tous élèves de Meyerhold.* » (21)

Cette citation de Youtkévitch indique la seule direction dans laquelle on pourra chercher avec succès une définition du rapport de Meyerhold au cinéma : dans l'influence, indirecte ou directe, sur un certain nombre de films (parmi les élèves de Meyerhold figurent Eisenstein, Nikolaï Ekk, Youtkévitch, Nikolaï Okhlopkov, Arnchtam, Pyriev, Rochal). Sur les réalisations théâtrales de Meyerhold, sur sa personnalité d'enseignant, sur les ramifications de sa méthode, les renseignements, quoique très incomplets, ne manquent pas, à la différence de ses travaux cinématographiques.

Dans le cas d'Eisenstein, l'influence est rapidement devenue réciproque, et beaucoup plus complexe que celle de maître à élève. Dans un texte de 1946, un de ceux précisément intitulés « Wie sag' ich's meinem Kinde? » (« Comment le dire à mon enfant ? », titre emprunté à un livre allemand sur l'éducation sexuelle, destiné aux parents), Eisenstein, dans un montage parallèle entre « Mikhaïl Ossipovitch » (son père émigré) et « Vsevolod Emilievitch », évoque précisément le rôle de substitut d'une figure paternelle faisant défaut, que Meyerhold joua pour lui (57) (des extraits de ce texte figurent dans « Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait »). Dans ce texte, il est surtout question de l'amour-haine d'Eisenstein pour Meyerhold, et de la possibilité de prendre sa place un jour :
« *Est-ce qu'un de mes disciples dira un jour quelque chose de semblable de moi ? Non, il ne le dira pas. Car je ne suis pas digne de dénouer ses sandales...* »

Dans le même ensemble autobiographique (formant la deuxième partie du tome 1 des Œuvres Choisies, (44)) S.M.E. développe la référence biblique esquissée dans le premier texte, à l'intérieur du chapitre « Zweig-Babel-Toller-Meyerhold-Freud ». Il s'agit cette fois des rapports entre Meyerhold et Stanislavski, où S.M.E., négligeant la divergence théorique qui sépara en 1902 les deux hommes (en effet, il les avait connus lors de leur réconciliation, basée, elle, sur des motifs personnels et non théoriques), voit un reflet de la révolte de Lucifer contre Jéhovah. Mais pour Eisenstein, le conflit de Meyerhold avec son maître annonçait surtout le sien propre :

« *Aux lointaines années où, après avoir surmonté ma propre blessure, je me fus réconcilié avec lui et nous fûmes redevenus amis, j'avais toujours l'impression que dans ses rapports avec ses élèves et ses émules, il revivait sa propre blessure : sa rupture avec son premier maître. Dans ceux qu'il repoussait, il revivait son propre chagrin qui le rongeait ; en les repoussant, il devenait le tragique Roustem, ce père qui frappe Zorab, comme pour trouver une justification et compléter ce qui, dans sa propre jeunesse, était arrivé sans la moindre mauvaise intention de la part du « père », mais uniquement en conséquence de l'esprit créateur « indépendant » du « fils trop fier ».* (57)
En 1936, Meyerhold écrit à Eisenstein la dédicace suivante : « *Je suis fier de l'élève qui est devenu un maître. J'aime le maître qui a déjà fondé sa propre école. A cet élève, à ce maître, ma vénération.* » (47) Leonid Kozlov a avancé l'hypothèse que cette relation fondée sur l'ambivalence culminerait dans *Ivan le Terrible*, où non seulement la figure centrale, mais la dialectique stylistique même du film, seraient en référence à Meyerhold.

Quant aux rapports directs de Meyerhold avec le cinéma, il reste évidemment beaucoup moins de points de repère. Les copies des deux films réalisés par lui n'existent plus, et les témoignages, abondants pour le théâtre, sont presque inexistants dans le cas du cinéma, la critique cinématographique étant inexistante avant 1917. Seuls nous restent quelques-uns des textes de Meyerhold lui-même sur le cinéma. Comme la plupart des textes de Meyerhold, ils sont

assez bâclés et assez flous (d'autant plus qu'il s'agit généralement d'interviews, de conférences et d'interventions parlées). De plus, dans le cas du cinéma, il est impossible de les éclairer par des informations précises sur la réalisation pratique.

Un premier groupe de textes (1915-1917) anticipe, décrit et tire la leçon du travail de Meyerhold au cinéma, auquel il ne commença à s'intéresser que vers 1915. Cette année, il tourne pour la production « Thiemann et Reinhardt » de Moscou, *Le Portrait de Dorian Gray*. Il en est aussi scénariste, et tient le rôle de Lord Henry. L'année suivante, il est metteur en scène, scénariste et interprète de *L'Homme fort*, tiré d'un roman de Stanislas Przybyszewski. Après la Révolution de Février, Meyerhold rencontre Alexandre Blok en vue d'adapter une pièce récente de celui-ci, « Rose et croix ». Il commence au contraire le tournage d'une adaptation du roman de Fiodor Sologoub, *Navy Tchari*. Seuls les extérieurs en sont tournés, car la production « Thiemann et Reinhardt » sombre lors de la Révolution d'Octobre.

Les premiers biographes de Meyerhold affirment que *Le Portrait de Dorian Gray* et *L'Homme fort* sont parmi les productions les plus intéressantes du cinéma pré-révolutionnaire. Une interview donnée une semaine avant le début du tournage (42) indique à la fois l'incertitude de Meyerhold et sa détermination d'approcher le cinéma systématiquement.

« *La partie technique du cinéma a une importance bien supérieure à toutes les autres composantes. Ma tâche est en quelque sorte de découvrir cette technique, qui n'a encore aucunement été utilisée. Je voudrais d'abord étudier et analyser complètement l'élément « mouvement » dans le cinéma.*

L'écran exige des acteurs particuliers. On voit souvent d'excellents artistes de théâtre et danseurs se montrer totalement inaptes au cinéma. Ils mesurent leurs mouvements tantôt trop larges, tantôt trop courts, leurs gestes sont exagérés. (...) Pour moi, cette technique est encore terra incognita.

Dans la cinématographie, on doit distinguer deux composantes :

1. *la photographie animée, reproduction du réel, etc., et*
2. *la mise en scène artistique des événements, où le décorateur doit apporter l'élément pictural.*

Je considère comme une grave erreur de transplanter au cinéma des œuvres telles que nous les voyons au théâtre ou à l'opéra. Comme la couleur manque à cette reproduction, de nouveaux problèmes plastiques se posent, pour lesquels aucun des anciens procédés plastiques ne sera de la moindre utilité.

J'ai ma propre approche théorique de la question, et j'ai l'intention de l'appliquer, mais il est encore trop tôt pour en parler.

Je rejette complètement le cinéma tel qu'il existe actuellement. Explorer les moyens qui ne demandent sans aucun doute à être utilisés, mais que le cinéma néglige, tel est mon prochain travail.

Dans la semaine à venir, je vais commencer le tournage du Portrait de Dorian Gray. *J'ai écrit un scénario complet de type particulier, où tout est réparti en « domaines ». Les acteurs y trouvent leur dialogue, le réalisateur, le décorateur et le directeur de la photo leurs indications.*

Une telle « partition » est indispensable. Je ferai publier mon travail comme exemple de scénario. (...) »

Meyerhold s'estime apparemment peu satisfait du film terminé, mais passionné par l'expérience. « *Inutile de parler des défauts techniques de la mise en scène, ils sont évidents ; en abordant un discours sur le film, je passerai tout de suite à la question de principe* », déclare-t-il au début d'un cours sur *Dorian Gray* (5) tenu après le tournage de *L'Homme fort* (sans doute en 1918). Dans ce cours, il répète sa conviction de la nécessité de tout baser sur un rythme cinématographique. Mais il a entre-temps découvert certains moyens pour y parvenir.

« *La distribution des taches de lumière sur l'écran, l'aspiration du photographe à parvenir à ce qui, dans son langage, s'appelle une « photo splendide », la connaissance de la pellicule, de la limite maximale de sa sensibilité, nous amènent à considérer le niveau élevé qui peut être atteint dans ce domaine. (...) Si (les images) réveillent en vous telle ou telle association, vous commencez à percevoir l'esprit du roman dans la perspective même de l'auteur, ou dans la perspective où le réalisateur du film entend l'interpréter.* »

Comme Wegener à la même époque, on peut penser que c'est l'insatisfaction devant quelques problèmes non résolus par la technique théâtrale qui avait poussé Meyerhold au cinéma. Ce qui l'y passionne en effet, c'est un travail sur l'acteur étroitement lié à des éléments mesurables : rythme et technique de la prise de vues. Il considère *Dorian Gray* comme un échec en raison du conflit qui l'opposa, pendant tout le tournage, à l'opérateur Levitzky, chacun estimant que la supervision de l'éclairage lui revenait (Levitzky a donné sa version du tournage dans son livre « Rasskazi o Kinematografe », 1964). En tout cas, le cours de 1918 contient quelques observations, relatives à la direction des acteurs et à la détermination du rythme dans le film, qui devront être redécouvertes par le cinéma soviétique :

« *On aspire à une réforme du théâtre, mais on n'y est pas encore arrivés, la discussion reste ouverte. On discute du système de l'émotion et du système de l'expression de l'émotion. Pour les acteurs de cinéma, cette question doit déjà être résolue. Avec l'aide de l'écran, on peut clairement indiquer qui joue d'une manière exacte ou non.* » (...) « *La pellicule donne une grande importance à ce que l'on filme. Le cinéma est très sensible, et il doit y avoir le minimum d'interprétation possible.* » (...) « *Il faut développer en soi l'instinct de la définition du temps, la capacité d'établir si on a joué pendant sept minutes ou une minute.* » (...) « *Quand le studio est prêt, il faut essayer l'interprétation, répéter les mouvements le chronomètre à la main* », etc. « *Dans un film, les intertitres aussi ont leur importance. Un intertitre malheureux est la phrase de Dorian : « Voici la première lettre passionnée que j'écris. Etrange, ma première lettre passionnée est écrite à une morte ! » Les deux phrases aplatissent l'effet, qui aurait été fort s'il n'y avait eu qu'une phrase : « Etrange, ma première lettre passionnée est écrite à une morte! » L'intertitre sur l'écran n'est pas seulement fait pour expliquer l'inexplicable. Tout l'écran est mouvement.* »

Après la réalisation de *L'Homme fort*, Meyerhold reprend les mêmes thèmes dans une nouvelle interview. « *En ce qui concerne la partie décors de la mise en scène, j'ai trouvé en la personne du peintre V.E. Egorov un collaborateur inventif. Nous nous étions entendus pour montrer dans chaque tableau non l'ensemble, mais une partie de l'ensemble, en mettant en valeur des détails. En laissant de côté une quantité d'éléments inutiles, il s'agissait d'attirer l'attention du spectateur sur ce qu'il y a de plus important dans le déroulement de l'action. Ceci s'imposait en particulier pour une pièce riche en péripéties et complexe quant aux personnages comme* L'Homme fort. » (42)

La Révolution éloigne Meyerhold, surtout occupé par l'édification d'un théâtre révolutionnaire, du cinéma (31). Il cherche un temps à transplanter certains caractères spécifiques de cet art dans la mise en scène scénique : c'est sa période de la « cinéfication » (1923-1924), provoquée par l'arrivée, avec la NEP, des films américains. Meyerhold est surtout impressionné par Cruze, Griffith, Keaton, Fairbanks et Chaplin (à qui il consacrera en 1936 une conférence). Mais il se heurte, sur scène, aux limites physiques de l'acteur, à la matérialité des formes scéniques.

Au cours des années vingt, plusieurs projets de films réalisés par Meyerhold échouent : *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, de John Reed (1925) ; *La Route d'acier* (sur la lutte des ouvriers des chemins de fer, de 1814 à 1905 ; les collaborateurs en sont N. Okhlopkov, V.F. Fiodorov et Nikolaï Ekk, 1925) ; *Mitia*, d'après une pièce de Erdman (finalement réalisé par l'élève de Meyerhold, N. Okhlopkov) ; *La Forêt*, d'après Ostrovski (1926) ; un film célébrant le dixième anniversaire de la Révolution ; *Les Vingt-six*



« L'Appétit vendu » (1928), de l'élève de Meyerhold, Nikolaï Okhlopkov

commissaires (1928, tourné seulement en 1932 par N. Chenguélaïa) ; *Pères et fils* de Tourguéniev (1930) ; *Le Chemin de la gloire* (scénario de Youri Olécha, 1933). (58)

Pendant ces mêmes années, Meyerhold publie quelques critiques de films *(Our Hospitality, The Fighting Coward*, et, après un séjour à Paris, les films de Gance, Epstein et Dreyer). Les quatre numéros de sa revue « Aficha TIM », parus en 1926-1927, consacrent une large place à Eisenstein, Vertov, Chaplin et Keaton. Il tient un rôle dans le film de Protazanov *L'Aigle blanc* (1928).

Des années trente, nous connaissons deux textes de Meyerhold sur le cinéma. Le premier, une conférence tenue en 1936 sur « Chaplin et son art » (58), est un des textes les plus cohérents qu'il ait laissés. C'est une analyse des structures du comique chez Chaplin, basée, comme deux ans plus tard « Montage 38 » d'Eisenstein, sur une comparaison avec Pouchkine. Meyerhold y met en valeur la nécessité nationale des types comiques et des « masques », pour expliquer l'échec des imitations soviétiques de Chaplin. La nécessité d'un art populaire est illustrée par l'exemple de *Tchapaïev*.

Une grande partie de l'essai est consacrée à Eisenstein, dont Meyerhold analyse sommairement le style, à partir d'une double comparaison, avec Chaplin et avec lui-même. Il regrette que la polémique entre Eisenstein et Poudovkine n'ait pas été poussée plus loin et n'ait pas enrichi le cinéma des années trente. Sous couvert de faire l'éloge du réalisme socialiste, enfin, Meyerhold défend un art régionaliste : « *Il est insensé d'affirmer que l'art kazakh est réaliste, l'art chinois formaliste* », et il conclut par une définition peu conventionnelle : « *Que signifie donc le réalisme socialiste dans le cinéma ? J'aimerais ne répondre qu'*« *indirectement* » *à cette question. Ce qu'il y a de plus important dans la création de Chaplin, c'est le fait qu'il est poète. Nous devons aborder le réalisme socialiste avec toutes les catégories esthétiques.* »

Les positions tranchées exprimées ici, la structure même de la conférence, certainement influencée par les essais formalistes, sont complètement inhabituels pour l'époque : on s'en aperçoit au ton embarrassé d'un essai analogue et contemporain d'Eisenstein même, « Du théâtre au cinéma » (appelé aussi « Celle du milieu ») (49), qui tire la leçon de son expérience théâtrale. C'est évidemment pour lui-même que Meyerhold plaide en réclamant un renouveau d'enthousiasme pour le cinéma (et donc pour le théâtre) sur la base de l'enseignement des années vingt, qu'il se refuse absolument à nier, à travers le biais du cinéma et d'une analyse historique comparative qui gomme l'aspect violemment polémique de ses interventions de la même époque sur le théâtre.

Le dernier texte de Meyerhold figurant dans ses œuvres choisies (42) est une intervention à propos de *Chtchors*, en avril 1939 (il fut arrêté le 20 juin). Il y fait l'éloge de l'optimisme du film, qui « *ne suscite pas la peur de la guerre, comme le font les metteurs en scène des pays capitalistes, par exemple dans l'adaptation pacifiste de* A l'Ouest rien de nouveau. *Dovjenko est pathétique, il est traversé par le pathos de la lutte du peuple et de la résistance armée contre l'agresseur.* » Le seul reproche adressé à ce film de plus de deux heures et demie est qu'« *il est un peu trop court* ». — Bernard EISENSCHITZ.



« LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DE MR. WEST AU PAYS DES BOLCHEVIKS » (1924).

Entretien avec Lev Koulechov par André S. Labarthe

LEV KOULECHOV J'ai commencé à travailler dans le cinéma en 1916. J'avais 17 ans. J'étais déjà peintre-décorateur. Continuant mes études de décorateur à l'Université j'ai commencé à travailler dans le studio de Khanjonkov. Je travaillais avec un metteur en scène très célèbre (et à mon avis l'un des meilleurs metteurs en scène de la Russie tsariste), Eugène Bauer. Bauer était aussi peintre-décorateur ; c'est pourquoi, pour l'époque, tous ses films étaient très bons, très bien construits du point de vue composition. Son souvenir m'est très cher : c'était un excellent homme, un excellent ami et un professeur très sage. Il serait peut-être intéressant de savoir que mes premiers travaux, comme décorateur, furent *Thérèse Raquin*, qui n'a pas été réalisé mais dont les décors ont été construits, et *Le Roi de Paris*. J'ai dû pour cela étudier à fond Paris, sa littérature et son histoire.

C'est en 1917-18, je ne sais plus très bien, que j'ai réalisé mon premier film *Le Projet de l'ingénieur Pright*. Cela coïncidait avec la révolution d'Octobre, ou c'était juste avant. Je crois, oui, que c'était juste avant le début. C'était mon premier film comme metteur en scène. C'était après la mort de Bauer.

CAHIERS *Ce film a donc été financé par une maison de production qui appartenait au régime précédent?*

KOULECHOV C'était la fin du gouvernement de Kérenski, juste avant la révolution d'Octobre, mais il y avait encore les sociétés privées.

CAHIERS *A ce moment, il y a eu un deuxième film, en* 1917, Chanson d'amour inachevée. *A-t-il été réalisé dans les mêmes conditions?*

KOULECHOV Oui. Il a été fait tout de suite après *Le Projet de l'ingénieur Pright*, et toujours avec une société privée.

CAHIERS *Quels étaient, au moment où vous avez réalisé ces deux films, les films que vous aviez vus, américains, français?*

KOULECHOV A cette époque, c'étaient les films américains qui m'avaient le plus influencé ; mais j'ai utilisé le matériel des films de toutes les nations qui étaient projetés en Russie : des films français, italiens, surtout italiens ; plus tard, les films norvégiens, français, suédois, américains.

CAHIERS *Aviez-vous vu, à ce moment-là,* Naissance d'une nation ?

KOULECHOV Oui. C'est arrivé en même temps. J'ai commencé à travailler et *Naissance d'une nation* est sorti. Mais Griffith était déjà un homme mûr et moi, un petit garçon. Mais il est intéressant de voir que nous utilisions déjà la même méthode. Griffith est devenu pour moi comme un professeur, dans les derniers temps.

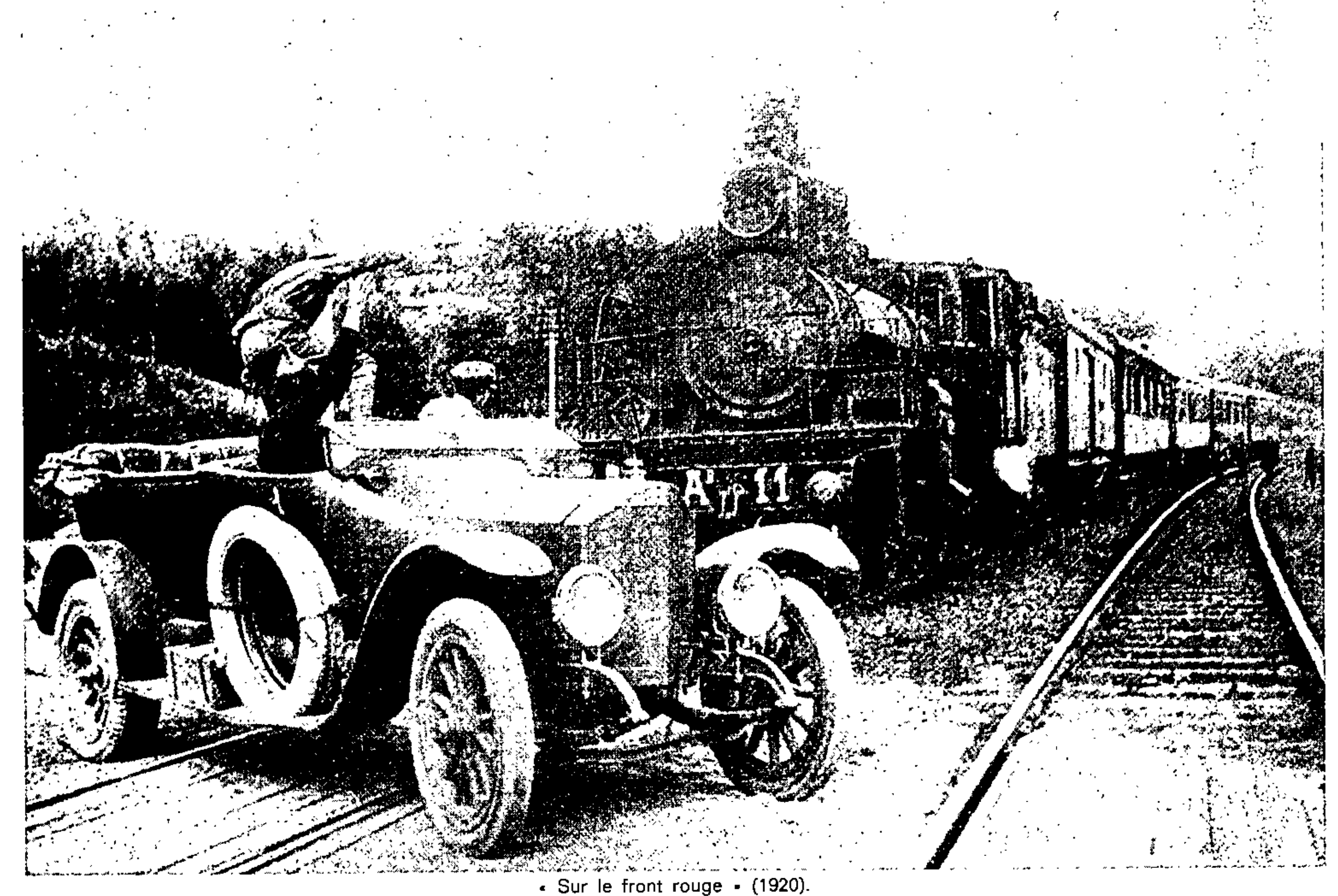
Malheureusement, je ne me souviens pas de l'auteur, mais j'ai eu entre les mains des ouvrages américains, traduits en russe, sur l'origine du montage, dans lesquels on disait que le montage de Koulechov ressemblait à celui de Griffith et qu'il était apparu en même temps. Je répète : Griffith était beaucoup plus expérimenté que moi, et plus âgé, mais moi, j'avais un autre avantage. Griffith était un artiste de pratique et moi je m'occupai tout de suite de la théorie, ce que les Américains, au fond, n'ont pas fait jusqu'à présent — et nous, nous le faisons depuis toujours. Déjà en 1917 je commençais à écrire des articles sur le cinéma dans *Tekhnika i kinematographia*, avec les erreurs dues à mon âge, bien sûr. Mais la base était exacte. Nous étions très jeunes, nous voulions tout savoir, nous réfléchissions, nous discutions. Nous prenions des notes, et c'est ainsi que s'est constituée cette science. C'était l'époque qui le voulait. Nous avions la révolution, qui nous a donné ces possibilités, malgré ses difficultés. Elle a libéré l'homme, la pensée, les artistes qui, au temps des tsars et avant, étaient étouffés.

Le temps du montage était arrivé ; cela devait s'accomplir ; c'était inévitable. De toute façon, un jour ou l'autre, il aurait fallu le découvrir; si ça n'avait pas été nous, cela aurait été quelqu'un d'autre. Mais en général, il y a une confusion, parce que notre montage, les Américains l'appellent le montage russe et nous, nous l'avons longtemps appelé montage américain.

CAHIERS *Dans votre premier article, vous avez écrit que seuls les réalisateurs étaient qualifiés pour écrire le scénario...*

KOULECHOV Voyez-vous, cette question était très complexe, mais maintenant elle est très claire pour moi. Par exemple, dans les années 30, il était préférable que le metteur en scène soit cultivé, instruit et expérimenté, qu'il écrive lui-même son film. Après 1930, quand le cinéma parlant est né, l'importance littéraire du scénario a considérablement augmenté. Aujourd'hui, dans des cas très rares, il arrive que le metteur en scène écrive son scénario, mais en règle générale c'est un spécialiste qui écrit et le metteur en scène transpose ensuite. C'est pourquoi la littérature, base du scénario, a une importance considérable, mais elle ne peut remplacer la mise en scène, parce que la mise en scène reste prédominante. D'un autre côté, le travail de mise en scène est devenu si complexe, que le metteur en scène ne peut faire autre chose : il faut donc un scénariste.

J'ai fait un jour une conférence à des étudiants. Je leur ai dit : « Si vous êtes très paresseux, il vous suffit de connaître quatre mots pour être metteur en scène : préparation, caméra, stop et double. Le cinquième serait « signer le contrat ». L'écrivain écrit le scénario, l'opérateur filme et l'acteur joue. Le compositeur fait la musique, le monteur fait le montage, etc. Et que fait le metteur en scène ? En fait, il doit savoir faire tout cela, superviser et diriger toutes ces activités. Si on demande combien de temps il faut pour devenir metteur en scène, on répond généralement : pour l'un ce sera cinq ans, pour d'autres ce sera deux cents ans. Il faut, soit savoir beaucoup de choses, soit ne rien savoir du tout... et signer les contrats ! »



« Sur le front rouge » (1920).

CAHIERS *Parlez-nous de vos deux premiers films...*

KOULECHOV Je pense qu'il est inutile de le faire pour le deuxième film, *Lettre d'amour inachevée*. C'était une petite comédie que j'ai faite parce qu'on m'a payé pour la tourner. Mais l'autre, *Le Projet de l'ingénieur Pright*, était plus important. Son but était de montrer l'importance du montage. On a choisi pour cela un sujet policier assez banal. Il s'agissait de l'invention d'un ingénieur, convoitée par une firme concurrente, mais qui était sauvée après une poursuite mouvementée. C'étaient les plans d'un hydrateur ! A cette époque, cette méthode d'extraction hydraulique de la tourbe intéressait beaucoup Lénine, car elle était très importante pour l'économie. C'était une industrie très nouvelle. Mais c'était un film artistique malgré tout. Dans ce film policier, nous avons introduit pour la première fois des séquences documentaires. Le film policier m'intéressait, et je n'étais pas le seul. Le premier film policier célèbre chez nous fut *Les Petits diables rouges*, réalisé plus tard sur un sujet révolutionnaire, mais quand même policier. Mais pourquoi m'y suis-je intéressé ? Parce que dans ces sujets, il est plus facile de masquer le travail du montage. Plus tard, quand des gens pleins de talent comme Eisenstein ont appris à utiliser ce montage, ils ont fait un grand pas en avant, ils ont transposé toutes ces connaissances pour des sujets révolutionnaires.

CAHIERS *Quelle était alors la part du montage dans vos films? Quel genre de montage utilisiez-vous?*

KOULECHOV Tout l'ABC du montage avait été utilisé, quoique dans une forme naïve : montage parallèle, utilisation des gros plans, assemblage des différents plans. Comme Griffith, je pense.

CAHIERS *En* 1918-19, *vous êtes opérateur aux armées. Est-ce que cela va avoir une influence sur votre carrière ultérieure?*

KOULECHOV Enorme, sur toute ma vie. Je considère que pour être un bon réalisateur, il faut passer par la réalisation de documentaires. Deuxièmement, il faut bien connaître la vie, et le documentaire donne cette expérience. Il faut savoir ce qu'est la guerre juste, comment se défendre, il faut participer à la révolution, au combat. C'est pourquoi cette école vaut pour toute la vie.

CAHIERS *Est-ce que le film fait en* 1920, Sur le front rouge, *utilisait des documents filmés ?*

KOULECHOV Non, je filmais moi-même sur les positions. Mes élèves Khokhlova, Obolensky étaient avec moi. (Ils travaillent encore aujourd'hui à Cheliapinsk, à la télévision, comme réalisateurs). Nous étions sur les positions, nous tirions, nous filmions. Nous jouions les scènes intermédiaires et filmions les véritables explosions et les véritables combats. Tout se faisait en même temps.

Nous étions dans l'armée de Toukhatchevsky. Il nous donnait toutes les possibilités : les voitures, la possibilité d'aller sur la première ligne du front et de faire ce que nous voulions. Nous étions jeunes et n'avions peur de rien.

CAHIERS *Quel était votre point de vue? Etait-ce une tentative d'explication de la guerre révolutionnaire?*

KOULECHOV Non, c'était un épisode de guerre, encore une fois sur un sujet d'aventure. Il était très court, moins du quart du film. On envoie un soldat de l'Armée Rouge en mission avec un paquet secret. Son ennemi l'a capturé, a tiré sur lui, l'a blessé, et commence alors la poursuite de l'ennemi ; il y a lutte, poursuite en automobile, en train et tout se termine par la victoire du soldat de l'Armée Rouge. C'est un film, dans lequel étaient inclus des documents d'actualité. Il y avait un scénario à l'origine, mais il fallait toujours improviser, car on ne savait jamais



« Le Rayon de la mort » (1925) : Vsevolod Poudovkine (l'abbé Revo).

qui tirait sur qui, ni quand, ni d'où on tirait. Avant *Le Front rouge* j'ai filmé des documentaires sur le front occidental. En tant que metteur en scène, j'avais une mitraillette et Edouard Tissé était mon opérateur. Un jour nous étions en train de filmer d'un camion, lorsque nous voyons un canon, un canon de l'armée blanche, à 30 m de nous. Un canon à trois bouches. Il se met à nous tirer dessus. Je réponds avec ma mitraillette. Les obus n'arrivent pas à atteindre le camion, et Edouard Tissé, armé d'une lourde caméra à manivelle, sans se démonter, continue de filmer les explosions des obus. Nous avons ensuite quitté le camion, je descendais en tirant lorsque le dernier obus est tombé sur le camion. En fait, il était difficile de travailler. Nous n'avons pas eu le temps de filmer le camion et il n'en était plus question... Malheureusement, tout cela a été perdu.

CAHIERS *Avant la fondation de votre laboratoire expérimental, vous aviez réalisé trois films ?*

KOULECHOV Trois grands films sans compter les documentaires. Il y a eu beaucoup de documentaires, et des documentaires sur le front. De même que Karmen a filmé en Espagne, moi j'ai filmé la guerre civile.

CAHIERS *A ce moment, quels étaient les articles que vous aviez écrits? Dans quel genre de revue?*

KOULECHOV Je n'avais pas beaucoup écrit. C'était le développement de ce que j'avais commencé à faire. Je remettais en ordre mes pensées, je faisais le point sur l'aboutissement de mes recherches en filmant ces films, ces documentaires. Bien sûr, je n'avais pas beaucoup de temps, ni de forces : il fallait combattre, on avait faim, il n'y avait pas de pain, ni de sel. J'écrivais, je réunissais des notes. J'avais une vingtaine d'années. Dès 1920, je commençai à enseigner à l'Ecole de Cinématographie, la première du monde, et le film *Sur le front rouge* a été fait avec des élèves de l'Ecole, Khokhlova et Obolensky. Il n'y avait pas seulement les prises de vues, mais aussi des discussions, de la théorie.

CAHIERS *Nous aimerions savoir :* 1) *les circonstances dans lesquelles vous avez organisé cette école,* 2) *si l'école existe toujours,* 3) *les rapports entre cette école et le Laboratoire Expérimental.*

KOULECHOV Cette école a été organisée, dans l'ensemble, par le vieux metteur en scène Gardine — c'était un metteur en scène tsariste qui avait vingt ans de plus que moi. Moi, j'ai été invité. J'arrivais du front. Gardine a créé l'école le 1ᵉʳ septembre 1919. Cette école existe toujours ; elle s'appelle maintenant « Institut d'Etudes Cinématographiques ». Le mardi, j'y donne des cours.

CAHIERS *Cette école était-elle déjà à Moscou à l'époque?*

KOULECHOV Le 1ᵉʳ septembre 1919, elle était à Moscou. Je suis arrivé du front au début de 1920, et le 1ᵉʳ Mai, je montrais déjà les travaux de mes élèves. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y avait de bons et de mauvais élèves. J'employais des méthodes différentes de celles de l'époque tsariste (je dirigeais le montage, le jeu des acteurs, les discussions, etc.), j'ai réussi à faire que ces plus mauvais élèves obtiennent les meilleures notes. C'étaient Poudovkine, Khokhlova, Vogel, Poguine, Komarov.

CAHIERS *Eisenstein a fréquenté cette école?*

KOULECHOV Eisenstein n'a pu étudier dans cette école comme tous les élèves, car il était en même temps metteur en scène de théâtre. Il venait me voir à l'école le soir, et avec Alexandrov, nous nous occupions tous trois de montage. Mais il n'y avait plus de pellicule et nous travaillions sur du papier. Nous avons travaillé tous les soirs pendant trois mois. Au bout de trois mois, Eisenstein est



Poudovkine dans une étude de l'Atelier Koulechov (1924).

devenu un metteur en scène génial. Il a mis en scène son premier film *La Grève*, qui a eu un succès énorme.

CAHIERS *Parmi vos élèves, vous avez eu aussi Boris Barnett?*

KOULECHOV Oui, en même temps que Poudovkine, Khokhlova. Il était boxeur ; c'était un merveilleux boxeur. A l'école, il donnait des cours de boxe tout en étudiant. Voyez-vous, le montage, c'est toujours montrer le mouvement, l'action. La boxe, la lutte, l'équitation, le tir, tout sport est un mouvement.

CAHIERS *Passons à la création du Laboratoire Expérimental. Quel était votre projet ?*

KOULECHOV Enseigner. Nous comprenions que les acteurs de théâtre ne pouvaient pas travailler au cinéma, et pour cela nous avons décidé de former nos propres acteurs ; et c'est ce que nous avons fait pendant plusieurs années. Nous les appelions les « modèles », mais cette appellation n'était pas tout à fait exacte, car c'étaient des acteurs de cinéma. En fin de compte, nous travaillions en parallèle avec Stanislavski (metteur en scène de théâtre), mais en tenant compte de toutes les particularités du cinéma et en rejetant ce qui était inutile dans le théâtre.

CAHIERS *Le Laboratoire Expérimental était donc une école d'acteurs?*

KOULECHOV Oui, surtout parce que pendant très longtemps nous n'avions pas de pellicule du tout. Nous faisions sur scène, avec des rideaux, une sorte de cinéma sans pellicule, et ces spectacles avaient un grand succès artistique.

CAHIERS *C'était un spectacle privé ?*

KOULECHOV Ceux qui étaient invités le voyaient. On vendait bien sûr quelques billets, car l'époque était dure ; c'était la famine, et il nous fallait vivre ; on ne nous donnait pas les moyens.

CAHIERS *Le Laboratoire Expérimental date de 1922 et en 1923-1924 vous avez réalisé* Mr West au pays des bolchéviks. *Dans ce film, on trouve des acteurs comme Barnett, Poudovkine... Comment s'est passé le tournage? Ces gens ont-ils participé soit au scénario, soit au montage, soit à la mise en scène? Dans quelles conditions avez-vous tourné?*

KOULECHOV 1923, c'était l'apparition de la pellicule. Nous avons fait trois films : *Mr West au pays des bolchéviks*, *Le Rayon de la mort* et *Dura Lex* — c'était déjà en 1927. Ces trois films étaient du Laboratoire. Après cela, la plupart de mes élèves se sont mis à travailler indépendamment. Ils sont devenus adultes et se sont éparpillés. Poudovkine a fait *La Fin de Saint-Pétersbourg*, Eisenstein a fait *Le Cuirassé Potemkine*. Tous sont devenus adultes.

Dans mes films, tout le monde s'entraidait et faisait un peu de tout. Nous faisions tout nous-mêmes, nous construisions les décors. L'équipe était composée principalement de Poudovkine, Khokhlova, Barnett, Obolensky, Komarov, Galajev, Podarjensky et moi. Environ huit personnes formaient le noyau de l'équipe. Après, ils ont tous grandi. Ensuite, les conditions sociales ont changé. Ce fut la NEP. Il y a eu une période où, pendant quelque temps, Lénine a mené une politique de propriété privée. C'était indispensable pour faire revivre le pays. Mais cela avait aussi ses inconvénients. De nouvelles sociétés privées ont fait leur apparition. Elles avaient peur de la collectivité, comme celle qui régnait chez moi. Ce qui les intéressait, c'était la caisse, l'argent. Elles voulaient faire des films commerciaux et elles essayaient de nous en faire faire. Quelquefois, nous y étions obligés. A cette époque Khokhlova était metteur en scène; on ne voulait pas la faire tourner dans les films commerciaux, car on la trouvait maigre et pas belle.

CAHIERS *Eisenstein a-t-il collaboré à ces films?*



V. Poudovkine et A. Khokhlova : étude de l'Atelier Koulechov (1923).

KOULECHOV Non, pas encore. C'était en 1923 et lui a commencé plus tard avec *La Grève*.

CAHIERS *Est-ce qu'il s'intéressait au Laboratoire?*

KOULECHOV Oui, bien sûr. Il étudiait chez nous. Il était élève du laboratoire, après 1923.

CAHIERS *Comment ces deux films ont-ils été financés ?*

KOULECHOV Par l'Etat. Commercialement, ils se justifiaient. Je préfère *Les Aventures de Mr West*. Ils me plaisent tous, mais à côté du montage, *Mr West* avait un sens politique particulier, sans lequel je ne vois pas d'intérêt. Quant au travail avec les acteurs, ou le côté psychologique, je préfère *Dura Lex*.

CAHIERS *Vous avez fait deux films d'après des romans de Jack London.*

KOULECHOV C'était une passion de jeunesse. Quand j'étais jeune, j'aimais lire les récits de London. On l'aimait beaucoup en Russie. Vladimir Ilitch Lénine l'aimait beaucoup. En fait, beaucoup de Russes aiment cette littérature classique américaine, Bret Harte, Washington Irving, Jack London.

CAHIERS *Quels étaient les rapports entre le Laboratoire expérimental et d'autres tentatives qui ont eu lieu à la même époque : par exemple, la* Fabrique de l'Acteur Excentrique, *de Kozintsev-Trauberg et les* Kinoks *de Vertov?*

KOULECHOV Tout revient à l'exemple du singe qui attrape une mouche. Vertov travailllait comme assistant, aide-metteur en scène, sur les documentaires. Vous savez que je me suis occupé, à un certain moment, d'actualités. Mikhaïl Koltzov a pris ma succession. Et ce jeune homme, à côté, écoutait, nous avions des discussions ensemble. Ensuite, il s'est marié avec une excellente monteuse. C'était la meilleure monteuse russe, même du temps du tsar. Elle s'appelait Elisabeth Svilova. Elle vit encore. Il s'est mis alors à filmer ses documentaires, avec son montage. C'était la mode à l'époque : quoi qu'on fasse, il fallait tirer une théorie. Nous étions encore des gamins, et Vertov a déclaré : il ne peut y avoir aucun cinéma d'art, tout ça, ce sont des balivernes, il ne peut y avoir que le documentaire. C'était bien sûr une erreur passagère. Il n'était pas question de diminuer l'énorme importance qu'il donnait à l' « art », dans ses documentaires montés de façon remarquable.

CAHIERS *Est-ce qu'il y avait des discussions, des polémiques entre vous?*

KOULECHOV Oui, mais seulement amicales. Nous nous comprenions parfaitement. L'un aime les blondes, l'autre les brunes, l'un préfère les jambes minces, un autre les jambes un peu plus fortes. Mais tout le monde a besoin d'une femme. Bref, c'étaient des discussions d'amateurs de femmes. C'était une question de détails, mais nous nous entendions tous très bien. Notre désaccord était plus profond avec les représentants du vieux cinéma tsariste.

CAHIERS *Quels étaient vos rapports avec les premiers cinéastes, ceux qui travaillaient en* 1910*? Les discussions étaient-elles plus âpres?*

KOULECHOV Les rapports humains étaient bons. Mais au point de vue professionnel, nos vues étaient diamétralement opposées. Dans la vie courante, c'était la coexistence pacifique, même l'amitié, mais dans l'art, c'était la guerre.

CAHIERS *Dziga Vertov était partisan du documentaire, mais il avait des idées sur le montage. C'était pour lui le moment où le film se faisait. Est-ce que cette conception correspondait à la vôtre? Quelles étaient les oppositions théoriques?*

KOULECHOV C'est très simple. Vertov n'admettait pas le travail des acteurs, leur jeu. Il n'admettait que la prise de



« Mr. West au pays des Bolcheviks ».

vues et le montage, comme expression de la vie réelle. Mais nous, nous considérions le côté « artistique » et en tenions compte.

CAHIERS *Dans votre enseignement sur le montage — c'est un enseignement à la fois pratique et théorique — vous avez été amené à définir plusieurs formes de montage. Quelles sont les catégories de montage que vous voyez dans l'histoire du cinéma?*

KOULECHOV C'est une question difficile. Je suis persuadé que le montage existait avant le cinéma, et c'est facile à démontrer. Si l'on considère l'œuvre des classiques russes, comme Tolstoï, Gogol, on peut voir que les différentes pages constituent un remarquable montage. Il en est de même dans la prose et les poésies de Pouchkine. Si on prend les écrivains contemporains, on trouve aussi de remarquables formes de montage ; par exemple, Hemingway. A l'époque de Pouchkine, Gogol, Tolstoï, le cinéma n'existait pas (si, pour Tolstoï), mais il y avait déjà l'idée du montage. Je vais vous expliquer ma pensée jusqu'au bout. Imaginez un homme à la chasse. Il doit tuer un oiseau, il essaie de le faire. Mais il a un chien qui perçoit le monde à travers les odeurs de l'oiseau. L'homme n'a pas cette faculté de percevoir les odeurs comme le chien. Le chien trouve le gibier avec son flair. Il a donc une sorte de sens particulier. Je pense qu'il existe plusieurs sortes de perception de la vie. Par exemple, la perception du musicien, la perception du sculpteur, la perception du peintre, et il semble que le montage soit, depuis longtemps, un moyen de percevoir la vie. De même que l'on peut percevoir la vie par les images.

Qu'est-ce qui est important pour un artiste ? C'est de dire ce qu'il veut, d'exprimer sa pensée. Au cinéma, le meilleur moyen, c'est le montage. Cela peut être le montage artistique d'Eisenstein, le montage de Koulechov, etc. Mais le principe du montage reste le même dans le monde entier. Voilà ce que je pense de toutes les écoles de montage.

Le montage est important en tant qu'expression de la réalité ; chaque artiste choisit la forme qui lui convient. C'est le meilleur moyen d'exprimer son attitude vis-à-vis de la réalité, et suivant sa conception de la vie, l'artiste montera d'une façon ou d'une autre. Lumière, pour montrer l'arrivée du train, n'a utilisé qu'un seul cadre. Puis des problèmes ont commencé à se poser. Il fallait montrer un passager, puis un autre, un sur la locomotive, le chauffeur, le mécanicien, ceux qui attendaient. Les problèmes se compliquaient. Petit à petit apparaissent le montage et les normes cinématographiques.

CAHIERS *La difficulté de montrer les différents éléments du train a conduit à un montage logique, c'est-à-dire qu'on est obligé de briser l'espace référentiel. Mais la succession des plans se passe dans un temps unique : on voit le voyageur après avoir vu le mécanicien. Chez Eisenstein, au contraire, on franchit à la fois l'espace et le temps référentiels.*

KOULECHOV Je vais vous citer un exemple. Imaginez une dame en noir. Imaginez une croix sur une tombe. La dame en noir, c'est une dame en noir ; la croix sur la tombe, c'est une croix sur une tombe. Réunissez la croix et la dame en noir, vous avez une veuve. Maintenant, compliquons un peu. Un homme s'approche de la dame et dit : « Vous pleurez votre mari. Vous êtes encore jeune, un autre viendra, vous l'aimerez. » Elle lui répond : « Il est déjà venu. Voici sa tombe. » Tout cela, c'est du montage. Logique ou quoi ?



« Mr. West au pays des Bolcheviks ».

Encore un autre. *La Grève,* d'Eisenstein. Les policiers tuent les travailleurs. Au même moment, à l'abattoir, on tue les animaux. C'est une comparaison. Le montage peut être le montage, une métaphore, une association ; il peut être logique, il peut modifier le temps ; il offre des possibilités illimitées. Et c'est ainsi que nous apprenons à utiliser toutes ces possibilités.

Je peux filmer séparément Khokhlova, Koulechov et Nikita. Un morceau, deux morceaux, trois morceaux. C'est un montage à trois. Mais il y a un autre procédé : en un seul bloc, Khokhlova, Koulechov et Nikita. Et encore un troisième moyen : les actions de Khokhlova, Koulechov et Nikita. Nous avons un premier procédé : une, deux, trois expressions, un deuxième procédé : le panoramique sur l'expression et un troisième procédé : un travelling sur l'expression. Il y a aussi le procédé de la prise de vues à partir d'un point fixe ; mais on oblige alors l'acteur à attirer l'attention par sa conduite et il faut monter l'action d'après la conduite de l'acteur ; le montage reste toujours dans un seul cadre. Mais il faut le prendre et l'utiliser selon ses besoins et conformément aux circonstances. Dans la vie, ou au théâtre, quand nous regardons un spectacle, nous choisissons toujours les différents plans et nous les montons.

Il y a le montage par morceaux ou le montage par cadres, et d'un autre côté, le montage que l'on remarque et celui que l'on ne voit pas. Je considère que dans l'art il faut employer tous les moyens ; ces moyens sont autant de problèmes.

Par exemple, faut-il un montage pour un acteur comme Chaplin ? Il n'est pas nécessaire de faire un montage pour Chaplin. Sa présence suffit. Lorsque l'auteur cherche à faire *travailler* le spectateur, c'est déjà une forme de montage.

CAHIERS *Après* Dura Lex, *l'expérience du Laboratoire Expérimental est terminée.*

KOULECHOV Son existence, oui, jusqu'aux années 30. Durant ce temps, j'ai tourné des films commerciaux d'un côté, et j'ai écrit mes théories, d'un autre. J'ai préparé les livres qui sont sortis, deux en 1935 et un grand en 1941. J'ai travaillé la méthode de répétition, et de tout cela est sorti le film *Le Grand consolateur.* C'est le fruit du travail des années 20 à 30. En 1930, j'ai tourné *Gorizont,* un des premiers films parlants, sur la Russie et l'Amérique. Mais je ne sais pas si ce film a été conservé, car nous en avons perdu beaucoup pendant la guerre. J'aimerais bien le voir, parce qu'il y avait de très bonnes choses. Mais je n'ai pas encore réussi. Je considère que le meilleur film que j'aie fait est *Le Grand consolateur,* pour sa composition, son sujet, son montage, les inventions sonores, la synchronisation.

Après cela, je me suis surtout préoccupé de travail pédagogique et, pendant la guerre, j'ai dû filmer des documentaires sur la guerre ; c'était une forme de lutte contre le fascisme.

Après il y a eu *Le Serment de Timour, Nous autres de l'Oural, Descente dans un volcan, Timour* (deuxième partie). Le dernier, c'est *Nous autres de l'Oural.* Ce sont des films sur la lutte de la Russie contre le fascisme. Ce film raconte comment les gens à l'arrière travaillaient pour que ceux du front puissent vaincre le fascisme. C'était en 43, c'est le dernier.

(Propos recueillis au magnétophone à Paris, en 1962, et traduits du russe par Tatiana Fleury.)

Lev Koulechov
par Neïa Zorkaïa

« C'est sur ses épaules que nous sommes sortis au large. Nous faisons des films — Koulechov a fait la cinématographie. »

On connaît bien et l'on cite souvent ces paroles de la préface de Poudovkine, Obolensky, Komarov, Foguel et autres au livre de Lev Koulechov **L'Art du cinéma**, édition de 1929.

De prime abord, cela semble un peu trop pathétique : les élèves fervents, le maître bien-aimé, le tribut de la gratitude... Et puis on se met à réfléchir : « des films — la cinématographie ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce qui est le plus important : « la cinématographie » ou « les films » ? Et qu'est-ce qu'une cinématographie sans films ?

On ne dit tout de même pas de Pouchkine — fondateur de la nouvelle poésie russe — qu'il créa « la poésie » et non **Eugène Onéguine, Le Cavalier de cuivre** ou **Poltava.**

Non, décidément, il y a une certaine contradiction dans les paroles des élèves de Koulechov. Et elle reflète, semble-t-il, le réel fond des choses. Le nom de Koulechov fut reconnu comme le premier grand nom du cinéma soviétique. Ce nom devint plus grand que ses films, même les meilleurs : **Extraordinaires aventures de Mister West au pays des bolcheviks, Dura Lex** ou **Le Grand consolateur.**

Ce nom, nous le présentons avec superbe. « Fondateur », « novateur », « pionnier », « découvreur », « spécificité du cinéma », « langage cinématographique », « théories d'avant-garde du montage » — tout cela parsème les pages des livres parlant de Koulechov. Parallèlement, il est vrai, s'allonge la liste des « lourdes erreurs » et « fausses routes » : « surestimation du montage », « sous-estimation du plan », « théorie nuisible de l'acteur-modèle vivant », « négation de l'acteur » et, finalement : « formalisme ». Derrière le rideau des louanges et du blâme, si mérités qu'ils soient, risque de s'estomper la véritable vie de l'artiste, une vie pas comme les autres...

La biographie de notre héros commence en 1916, alors que tout jeune homme, élève de l'école des Beaux-Arts de Moscou, il vint un jour au cinéma, tout à fait par hasard — et devint le plus fidèle de ses chevaliers servants, car il eut foi en l'avenir de la cinématographie et en ses grandes perspectives avec tout autant de passion qu'il se mit à haïr le « ciné » national de l'époque. Les simagrées des acteurs, le cabotinage, le « métier », les pauvres « drames de salon », le plan terne, encombré d'accessoires en toc, les beaux jeunes premiers barbouillés de fard — c'est ainsi et uniquement ainsi que le jeune artiste voyait le cinéma russe d'avant la révolution. Poussé par la haine et l'amour, il commença ses courageuses recherches de l'absolu, du point d'appui qui permettrait d'accomplir la réforme de cet art aimé, sali par les pattes des faiseurs.

Qui cherche — trouve. Et Koulechov ne tarda pas à faire des découvertes. La première — comme du reste nombre de découvertes — fut faite par hasard.

Le professeur N. Iezouitov, historien du cinéma soviétique, décrit l'événement. Koulechov tournait son film **Le Projet de l'ingénieur Pright.** Il y avait une scène où des gens, passant dans un champ, regardaient en haut les fils électriques. Pour des raisons techniques, il ne fut pas possible de filmer les hommes et les fils en un seul plan. Alors Koulechov filma en deux endroits différents, en deux plans distincts, ses héros et les pylônes avec les fils, et, par collage, réunit les deux images. L'effet lui sembla extraordinaire : cela donnait une impression de totale unité de l'action et du lieu. Nul ne pouvait se douter que les personnages et le paysage étaient séparés par plus de cinq kilomètres et n'avaient pas été pris en même temps.

Ce fait devait le mener aux grandes méditations et expérimentations. Désormais il fait du montage avec ivresse. Par ses expériences, il entend prouver l'importance de sa découverte : en réunissant les plans, on peut leur donner un sens que, pris isolément, ils ne possèdent pas. C'est alors qu'il réalise son fameux collage, célèbre dans la littérature cinématographique : un gros plan de Mosjoukine qui, dans on ne sait quel vieux film, jouait les souffrances de l'amour, fut accolé au gros plan d'une assiette de soupe. Dans le contexte, cela représentait les souffrances de la faim. Le même plan de Mosjoukine joint au plan d'un cercueil d'enfant traduisait la douleur d'un père inconsolable, et ainsi de suite. Et



« Dura Lex » (ou « Selon la loi »), 1926.

arrivait la conclusion : en lui-même, le plan n'a pas de signification, il n'est qu'une lettre dans le mot, une brique dans l'édifice du film. Seul le montage peut donner au plan son sens et sa finalité.

Ensuite : en montant ensemble les quais de la Moskova, le monument de Gogol et la Maison Blanche à Washington, Koulechov nous montrait à l'écran un paysage qui, dans la réalité, n'existait pas. En filmant le dos d'une femme, les yeux d'une autre, les jambes d'une troisième et en réunissant ces séquences, il construisait un être qui n'existait pas dans la nature. Et une autre conclusion naissait : à l'aide du montage on peut créer un nouvel espace, on peut créer la nature elle-même. Par conséquent : le montage est universel et tout puissant. C'est lui qui est cet absolu cherché, l'alpha et l'oméga, le secret à quoi tient le jeune art du cinéma et qui le distingue de tous les autres...

Les premiers films de Koulechov (à l'exception de deux bobines du **Projet de l'ingénieur Pright**) n'existent plus et l'on a fort peu écrit à leur propos... Sur le plan professionnel **Le Projet** atteint un très haut niveau : portraits en gros plans, déroulement très dynamique de l'action, ambiance inhabituelle du « milieu d'affaires », que ne connaissait pas le cinéma russe. Mais le plus étonnant, c'est un montage très court : « Dans la scène de la bagarre, raconte Koulechov, un homme levait une bouteille et mon frère (il jouait Pright) la cassait d'un coup de feu. La séquence de la bouteille qui se brise comportait huit plans. » On avait peur que la pellicule ne se décolle en morceaux pendant la projection, tant la chose était inhabituelle...

Les Extraordinaires aventures de Mister West (1924) mettaient fort exactement en pratique tous les postulats, toutes les revendications de Koulechov. En ce temps, chez Koulechov, la théorie et la pratique allaient de compagnie, étaient presque indissociables... **Mister West** était une ciné-caricature, une parodie de films de cow-boys et de films comiques. Son côté burlesque, ironique, parodique révélait une forte influence de l'époque. La jeune époque de la révolution, l'époque débordante de joie de vivre, riait à gorge déployée de tout ce qui était risible, retournait sens dessus-dessous les formes habituelles de l'art et les adaptait joyeusement aux thèmes du jour.

Comme on sait, Koulechov détestait le mot « acteur » au cinéma, et proposait de le remplacer par le terme de « modèle vivant » et, dans son atelier entendait, précisément, former de tels « modèles vivants »... Or, le premier paradoxe est celui-ci : tout en niant farouchement le droit à l'existence de l'acteur au cinéma, Koulechov en fait, réalisa la tentative — la première dans le cinéma soviétique et mondial — d'éduquer des acteurs de cinéma professionnels. En réalité, l'atelier de Koulechov fut l'une des toutes premières écoles dramatiques de cinéma — ce n'est pas en vain que Koulechov n'épargnait pas ses forces afin de mieux « dresser » ses élèves. A partir de **Mister West**, tous ses films sont des films d'acteurs.

Tous ces jeunes et talentueux acteurs — Alexandra Khokhlova, la meilleure actrice du groupe, amie, compagne de toute sa vie et femme de Koulechov, le jeune Poudovkine, magnifique acteur cinématographique « par la grâce de dieu », le boxeur et futur réalisateur Boris Barnett, L. Obolensky, S. Komarov — formaient dans **Mister West** un ensemble splendidement entraîné, stylistiquement uni, de véritables élèves de Koulechov. A certains moments, il est vrai, se laissaient voir les fils blancs de la technologie koulechovienne. Alors se dévoilait le côté mécanique du jeu, tranché en mouvements distincts, en émotions scindées traduites avec une netteté statique... Mais en attendant, dans **West**, il ne s'agis-



« Dura Lex ».

sait que d'un premier signe presque invisible du mal futur. Le rationalisme du système était encore voilé par la spontanéité des jeunes acteurs.

Dans **Mister West**, le sujet ténu, léger, charmant par son côté ironique et parodique s'alliait tout naturellement et harmonieusement avec le genre et les procédés du réalisateur. Le film valait plus que ce à quoi il prétendait. Dans **Le Rayon de la mort** (1925), les mêmes procédés, les mêmes moyens, la même maîtrise du réalisateur étaient plaqués sur un thème rigoureusement privé d'humour, prétendant à une signification sociale, mais en fait, fort naïf.

Loin de sauver ce pesant « policier », la maîtrise de Koulechov ne faisait qu'accentuer encore son caractère « cinéma » (le mot étant pris dans le sens d'antipode de vivant). **Le Rayon de la mort** fut le premier symptôme du mal : le temps commençait à devancer Koulechov. Le film sortit la même année que **Le Cuirassé Potemkine**. Ce qui dans **Le Projet de l'ingénieur Pright** attirait par sa nouveauté et marquait véritablement un progrès par rapport aux « drames de salon » d'avant la révolution, apparaissait déjà naïf et artificiel. Le film fut très mal accueilli par la presse, on le considéra comme un échec. Après quoi, pratiquement, l'atelier de Koulechov se désagrégea. Mais toutes ces avanies furent oubliées pour un certain temps, grâce au succès du film suivant **Dura Lex** (1926), que Victor Chklovski écrivit d'après une nouvelle de Jack London.

Aujourd'hui, au bout de presque 40 ans, son charme n'a pas terni. Cette œuvre appartient au nombre plutôt restreint de films muets que l'on regarde non seulement avec une admiration un peu distante, mais comme s'ils étaient tournés tout récemment, presque de nos jours. En le comparant aux autres films de Koulechov — ceux qui précèdent comme ceux qui suivent — on voit combien la manière du réalisateur est ici plus douce et plus libre. Dans le montage comme dans la structure du plan elle est naturelle, spontanée, délivrée de l'ascétisme de « l'école de Koulechov » — de même qu'en sont libérés les acteurs qui ne se souviennent plus que par instants qu'ils sont des « modèles vivants », version Koulechov. C'est pourquoi il y a beaucoup d'air et beaucoup de vie dans le film **Dura Lex.**

Immédiatement après **Dura Lex,** Koulechov décida de tourner un film sur un thème soviétique contemporain. D'après le scénario de A. Kours, « La Journaliste », il réalisa le film **Votre amie** (1927), avec Khokhlova dans le rôle principal. **Votre amie** commence la liste des films considérés comme « lourdes erreurs », « défaites », « échecs » de Koulechov. Bien qu'il s'agît d'une tentative honnête et sincère de prendre part à l'actualité soviétique, le film marqua le déclin de la gloire de Koulechov.

Le Joyeux canari (1929), **Deux-Bouldi-Deux** (1930) allaient eux aussi provoquer les plus virulentes attaques de la critique ; d'autres films encore, pas même sortis à l'écran, voire inachevés — que ne leur reprocha-t-on pas, à tous ! Trucages formalistes, déformation de la réalité soviétique, influence bourgeoise et dieu sait quoi encore... Au cours d'une conférence de scénaristes, en 1929, **Le Joyeux canari** fut cité comme l'exemple du mercantilisme éhonté, spéculant sur le thème révolutionnaire et le mauvais goût petit-bourgeois. La dernière affirmation — hélas — était vraie. A condition, bien entendu, de ne pas prendre Koulechov lui-même pour un amateur de platitudes et un malveillant propagandiste des idées bourgeoises. Les gages qu'il donnait de son plein gré au mauvais goût du public n'étaient qu'une nouvelle tentative, désespérée et vaine, d'atteindre au succès. Un triste résultat de son désarroi. En s'efforçant désespérément d'émerger, Kou-



« Dura Lex » : Serguei Komarov, Alexandra Khokhlova, Vladimir Foguel.

lechov recourait à ces mêmes procédés qu'il combattait si ardemment alors qu'il commençait sa route en vouant aux gémonies la cinématographie russe, pleurnicharde et égrillarde.

C'est précisément en cette année 1929, l'année des plus cuisants échecs de Koulechov, que parut son livre **L'art du cinéma,** avec la préface de ses élèves, préface dont une citation commence cette étude. Et précisément alors, l'ouvrage qui donnait la somme des réflexions et des découvertes du réalisateur, fit pencher la balance, l'emportant sur le lourd poids des films non réussis. En même temps, grâce à un certain décalage dans la vision, Koulechov le théoricien vint complètement masquer Koulechov le réalisateur et, ainsi naquit l'image de l'éminent professeur de cinéma, du gardien des ciné-vérités académiques.

Mais Koulechov avait à peine trente ans ! Il ne voulait pas du tout renoncer à la mise en scène ! Il continua à tourner — à bout de souffle, en se noyant. C'est encore dans l'Amérique, ce thème heureux de sa jeunesse cinématographique, qu'il vit une bouée de sauvetage. Une fois de plus c'est à elle, l'Amérique lointaine, qu'il consacra son premier film sonore **Gorizont** (1933) et son remarquable film **Le Grand consolateur** (1933), sur l'écrivain américain O'Henry.

Le Grand consolateur soulevait le problème de la réalité et de son reflet dans l'art. Quel est le devoir de l'artiste ? Présenter aux hommes la vérité, toute amère qu'elle soit, ou bien donner la préférence à ce « mensonge qui nous grandit » et qui, selon le poète, « nous est plus cher que cent basses vérités » ?

Comme l'indique le titre, Koulechov ne voyait en O'Henry que le consolateur, le grand consolateur du petit peuple de l'Amérique. Koulechov était violemment contre la position de son héros, tout le film devait en dénoncer la substance nocive. On montrait la vie de l'écrivain Bill Porter (véritable nom de O'Henry) et la même vie transfigurée dans ses contes. On montrait également combien le mensonge littéraire est pernicieux et nocif pour les petites gens — les lecteurs...

Si les parties du film représentant la vie réelle avaient été réalisées avec une véracité artistique équivalente à la volontaire non-authenticité des parties montrant la vie transformée — alors, certes, **Le Grand consolateur** serait devenu un très grand film. Mais en dépit de la très intéressante idée de départ, en dépit de toutes ses qualités, le film de Koulechov ne réussissait que sur le plan, disons, « littéraire » de l'œuvre. **Le Grand consolateur,** film qui luttait pour une vérité non édulcorée de la vie dans l'art, pour une vérité qui (disait-on à l'écran) devait « fustiger le lecteur » — ce film-là resta une œuvre entièrement conventionnelle.

D'autres films suivirent, films non sortis à l'écran ou inachevés, l'acceptation de tourner n'importe quoi, rien que pour tourner. Et puis **Les Sibériens,** film de 1940, la triste, l'ultime mise sur le succès.

Le film parlait des écoliers d'un village sibérien qui retrouvent la pipe de Staline (qu'il fumait alors qu'il était en déportation à Touroukhansk)...

Dans les difficiles conditions du temps de guerre, Koulechov a tourné trois ou quatre films pour enfants. C'était là un généreux travail patriotique, mais pour la cinématographie soviétique, ces films n'avaient plus grande importance.

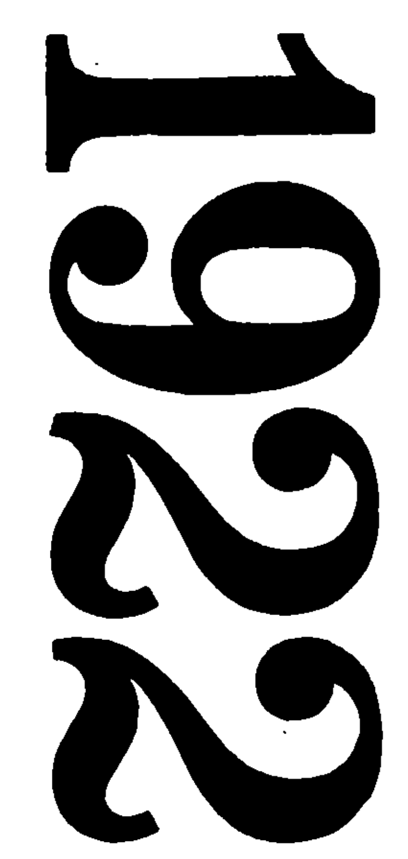
Ici s'achève la biographie de Lev Koulechov réalisateur. Suit une longue, paisible et heureuse biographie de L.V. Koulechov auteur de livres, d'ouvrages techniques, d'études de cinéma. — Neïa ZORKAIA.

(Extraits de l'importante étude publiée dans la revue **Iskousstvo Kino,** 1964, n° 12, puis dans le livre **Portraits,** 1966.)

(Traduit du russe par Luda Schnitzer.)

ЭКСЦЕН ТРИЗМ

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ
ГЕОРГИЙ КРЫЖИЦКИЙ
ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ



ЭКСЦЕНТРОПОЛИС
(БЫВШ. ПЕТРОГРАД)

COUVERTURE DU LIVRE « EXCENTRISME », PUBLIE PAR LES FEKS EN 1922.

Grigory Kozintsev : Textes sur la FEKS

I « Le Manteau »

Au début des années 20 Youri Tynianov écrivait : « *Nous vivons une grande époque, cela est évident et nul ne peut en douter sérieusement. Mais la mesure d'appréciation des choses est restée celle d'hier chez les uns, celle de leur quotidien étriqué chez les autres. Il est difficile de concevoir la grandeur.* »

A toute époque, quelle que soit la dissemblance de leurs dons, il y a chez les artistes certaines similitudes — les recherches vont toutes dans la même direction. L'art des premières années de la révolution avait pour trait distinctif cette recherche de la grandeur dont parle Tynianov. La révolution avait soudainement et complètement changé le point de vue — une hauteur s'est révélée et c'est de cette hauteur, uniquement, que la vie valait d'être contemplée. C'est pourquoi l'art repoussait avec intolérance tout ce qui touchait au quotidien. Franchement, cela valait-il la peine de devenir artiste à l'époque du soulèvement révolutionnaire mondial pour se contenter de copier les mesquineries de l'existence et de rabâcher du quotidien ?

Et puis qu'était-il, au juste, ce quotidien ? L'ancien se désagrégeait un peu plus de jour en jour ; le nouveau était en pleine gestation ; chaque jour apportait quelque chose d'autre, de neuf.

Tout, sauf le naturalisme, tout sauf le quotidien ! Tel fut le mot d'ordre de la nouvelle génération de cinéastes. D'abord, l'âge et l'insouciance aidant, l'affaire nous paraissait des plus simples. Il nous semblait qu'à lui seul, l'angle de prise de vue créait déjà la dimension souhaitée.

Du haut de la colonne des Rostres on découvre un panorama bien plus vaste ?... Demain on ira tourner au sommet !

« La grandeur », c'était, nous semblait-il, la jeune komsomole Oktiabrina qui chassait de la ville prolétarienne le capitaliste rapace, le vilain nepman-spéculateur — en les poursuivant le long du Nevsky, à travers le port, en les précipitant du toit de la cathédrale Saint-Isaac, d'un avion... (1)

La prime enfance s'enfuit assez vite. Il en résulta un petit film comique. Tout compte fait, cette « grandeur »-là se révéla égale en dimension à ces poupées de chiffons que l'on promenait sur les camions le 1er mai.

Dans *La Roue infernale*, nous nous étions efforcés de hausser les personnages, de gorger les événements de significations. Le bandit (il était joué par Sergueï Guérassimov) devenait chez nous presqu'une image symbolique de quelque prince des ténèbres — ou peu s'en faut. Aux émotions d'un conscrit blanc-bec nous mêlions les plans du croiseur « Aurore » pendant la nuit d'Octobre. La bande n'était pas simplement arrêtée, mais anéantie : même les maisons où logeaient les bandits étaient détruites de fond en comble ; l'écroulement de pierres ensevelissait les derniers vestiges d'un mauvais passé.

« La grandeur » se révélait simple invraisemblance, exagération.

Et tout changea lorsque, en 1926, commença le travail sur *Le Manteau*, avec Youri Tynianov à nos côtés.

Ce que Tynianov voulait montrer, c'est une sorte de condensé des récits pétersbourgeois de Gogol ; dans son scénario, « Le Manteau » s'unissait à « Perspective Nevsky ». Dans la lueur incertaine des réverbères, quand tout apparait différent de la réalité, quand tout sur Nevsky est mensonge — c'est alors que commençait l'histoire du jeune fonctionnaire ; et dans le morne et mort univers administratif s'achevait la triste histoire

de Bachmatchkine, petit homme qui trouva un bonheur chimérique dans son rêve de manteau bien chaud, petit homme humilié, écrasé par un monde inhumain.

Pour nous, ce travail eut une importance capitale. Il nous arriva quelque chose d'étrange ; à une époque où nous étions entièrement pris, subjugués par la seule cinématographie, alors que tous nos intérêts étaient uniquement liés à cette forme d'art, nous nous sommes plongés dans les récits de Gogol — et il nous fut impossible de nous en arracher. En lisant « à fond » un livre écrit au siècle où le cinéma n'existait pas, nous découvrions quelque chose de nouveau dans les possibilités expressives de l'écran.

Sans même nous en apercevoir, nous nous retrouvions sur les bancs scolaires : nous apprenions l'un des processus les plus complexes de l'art du réalisateur — le savoir lire. Je ne parle pas d'une lecture professionnelle ; il est tout à fait déplorable que le cinéaste cherche entre les pages du livre uniquement ce à quoi, croit-il, l'écran est apte ; cet écran, fort probablement, est capable de bien d'autres choses. C'est à travers le dépassement de la notion du « cinégénique » que le cinéma poursuit son évolution.

Il y a plusieurs manières d'entrer en contact avec un livre... Mais il existe une forme particulière de lecture en profondeur qui — et elle seule — permet la formation de ce ferment où se conçoit la mise en scène ; c'est un degré de partialité concernée que ne peuvent plus satisfaire ni la narration ni l'illustration. C'est alors que naît le besoin lancinant de recréer les personnages dans le temps et l'espace, de les rendre vivants, réellement existants.

Il semble alors que toute l'énergie vitale de l'auteur passe dans une autre création, fait surgir un autre ordre d'images.

Pour employer un langage figuré, ce qui est compliqué, ce n'est pas de reproduire avec le maximum d'exactitude le dessin des pylônes, des fils et des isolateurs, mais bien de se brancher sur le courant.

Toutefois, le lecteur (le réalisateur est du nombre) imagine seulement que dans une affaire aussi strictement personnelle, semble-t-il, que la lecture, il se trouve totalement indépendant. Il croit seulement, ce lecteur, qu'il lui est loisible de rester en tête-à-tête avec l'auteur. Quantités de choses interviennent. Les paroles écrites un siècle auparavant sont entendues d'une façon nouvelle. La vie moderne projette son reflet sur les pages. Il n'existe pas de rideau que l'on pourrait tirer pour se préserver de la lumière de la journée nouvelle.

Après notre film, on tourna encore plusieurs versions du *Manteau* — en Italie et en France ; aux studios « Lenfilm » —, une nouvelle version sonore (2). Sans doute, chaque film se distinguait-il des autres non seulement par le niveau de talent, mais encore par la manière qu'ont eue les réalisateurs de lire le récit de Gogol — de le lire dans des conditions de vie très différentes. (Au cours du quart de siècle qui séparait les deux productions de « Lenfilm », Léningrad lui-même se transforma, au point de devenir méconnaissable.)

Probablement, en une autre époque, beaucoup d'influences jouaient, se mêlant consciemment et inconsciemment à notre lecture.

Quelles étaient donc ces influences ?

Dans son histoire du cinéma soviétique, Jay Leyda, en analysant notre film, parle des expressionnistes, du *Dernier des hommes* de Murnau. Sans doute, lorsqu'il s'agit de juger sa propre œuvre, un artiste ne peut guère être considéré comme témoin impartial et digne de foi, mais dans ce cas particulier je demande à être entendu. A l'époque, nous n'avions pas vu le film de Murnau qui ne passait pas encore sur nos écrans. Quant aux films allemands, leur théâtralité les rendait parfaitement rebutants pour nous. Les bandes expressionnistes, en particulier, avaient chez nous fort mauvaise presse. Comment les fervents de l'univers-cinéma pouvaient-ils être séduits par ces maniaques et somnambules aux faces plâtrées de fard et déambulant sur un fond de décors de théâtre distordus ?...

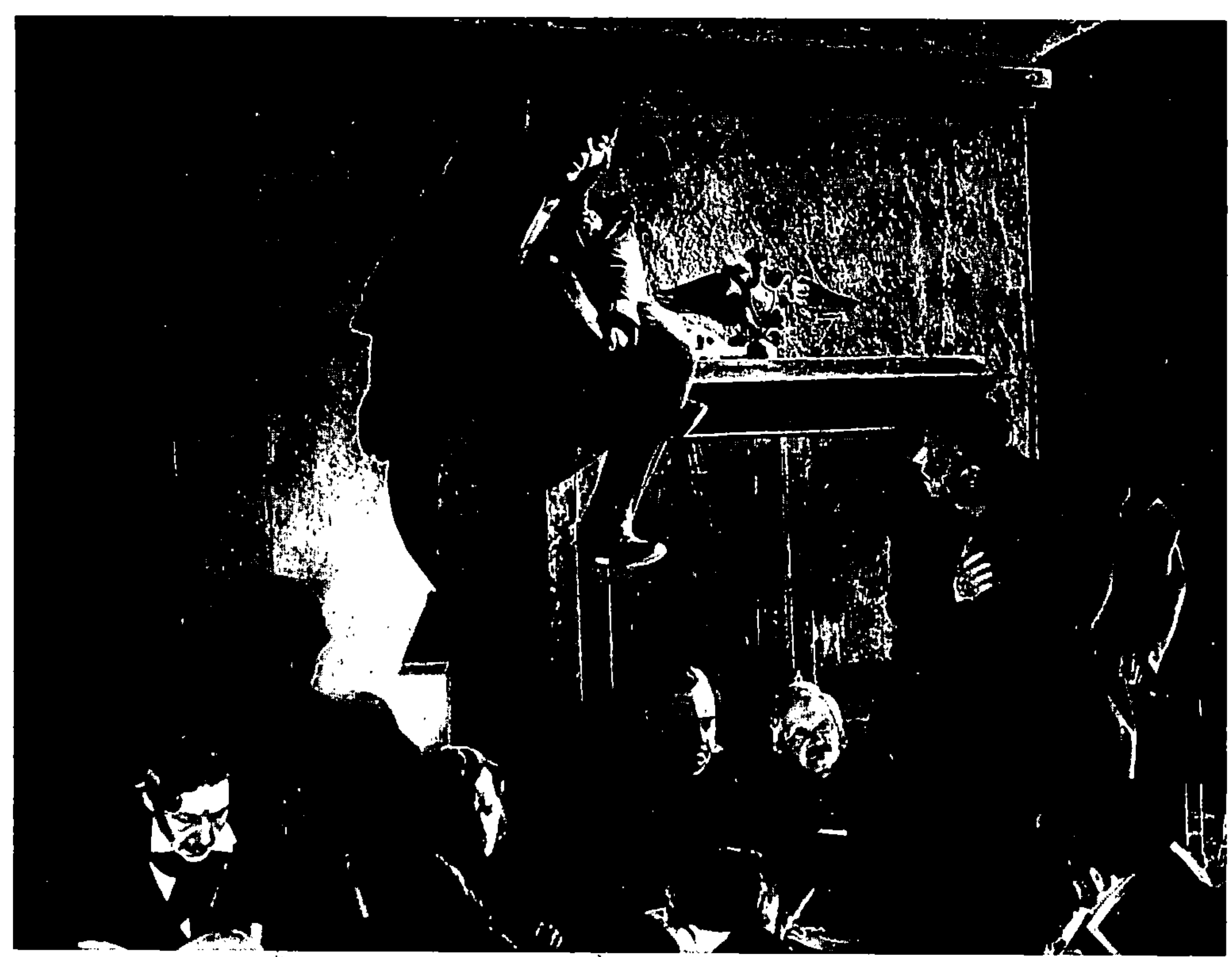
Nombre d'années plus tard, les historiens de cinéma parlaient à propos de notre film de l'influence d'Hoffmann (une participante au colloque de Bruxelles mentionna même Kafka) ; or en fait, les choses étaient infiniment plus simples. Par le cruel hiver 1920-21, je devais chaque nuit regagner mon logis en traversant la ville nocturne et vide. Je débouchais sur l'immense Champ de Mars en m'enfonçant dans les tas de neige, je longeais les hôtels moroses à colonnes, l'interminable caserne de la Millionnaïa. Blanc de givre, le Souvorov de bronze, sabre au clair, gardait la masse pesante du pont Troïtzky. Je voyais défiler les aigles bicéphales sur les obélisques de granit, les aigles sur les grilles de fonte, les aigles sur les lampadaires noirs, depuis longtemps éteints — et la Néva infinie, prise dans les glaces. Il gelait au point de rendre la respiration douloureuse ; il me semblait qu'une route inconnue m'avait mené dans quelque réserve de l'empire défunt ; la nuit noire et le froid féroce m'isolaient — tout seul dans un vide mauvais, parmi les palais et les monuments figés dans le gel.

Même les voleurs ressentaient l'atmosphère de ces paysages et se composaient une apparence adéquate. En ces nuits, les « sauteurs » (nom de la bande) enroulés dans des draps comme des linceuls et montés sur des échasses, bondissaient de derrière les tas de neige et en hululant assaillaient le passant.

Les cadres du *Manteau* — place enneigée que coupent les ombres des voleurs ; Akaki Akakiévitch appelant à l'aide dans le désert des avenues droites et noires ; les monuments menaçants au milieu de la tourmente de neige ; l'ombre des cheminées sur le mur de la pauvre chambre — tout cela n'était pas inspiré par des films allemands, mais par la réalité elle-même.

Cette sensation de vie absente, de la fantasmagorie du paysage n'avaient pas pour unique cause le vide nocturne embrumé de gel ; d'autres raisons rendaient plus intenses et plus profondes les impressions visuelles.

Dans son contraste avec l'actualité, le passé apparaissait invraisemblable jusqu'à l'étrangeté complète. Les fils qui reliaient les époques s'étaient rompus. Pour de jeunes gens, ce n'est pas quelques années, mais des siècles qui séparaient la révolution de l'autocratie. La révolte des gladiateurs semblait un événement plus normal, voire familier qu'une réception à la cour du tsar... Il n'était plus possible de considérer le passé comme une réalité — il semblait un aberrant mirage. Et pourtant ce leurre avait duré des règnes et des règnes, les gens avaient vécu au son des tambours de Nicolas 1er. Quelle vie pouvait être la leur ? Le tableau peint par Gogol frappait par l'association d'une absolue véracité et, en même temps, d'une impression de cauchemar ; il paraissait naturel de voir que le délire des personnages se cantonnait dans leur vie quotidienne — et que leur quotidien tenait du délire. La forme naissait du contenu même, de sa substance :



« Le Manteau » (1926), de G. Kozintsev et L. Trauberg : A. Kapier, A. Kostritchkine.

pour traduire des rapports humains anti-naturels, le grotesque devenait le moyen naturel d'expression ; ainsi s'effaçaient les frontières entre le quotidien et le fantastique, sans que l'on y prenne garde les plans fantastique et quotidien empiétaient l'un sur l'autre, et il ne semblait plus étrange de voir le mort éternuer devant une prise de tabac ou la police ordonner d'arrêter le défunt « mort ou vif »... Qui était vivant, qui était mort ? Qu'a-t-on rêvé et qu'est-il arrivé réellement ?...

La vie était comme vue en radioscopie. A travers les visages et les événements une évidence apparaissait et s'imposait : les structures sociales tiennent du cauchemar, cet état structuré est un cadavre.

L'idée de la mise en scène des récits pétersbourgeois de Gogol nous est venue dans le Pétrograd révolutionnaire. Ce qui devait déterminer pour une bonne part la forme et la substance du film lui-même.

(1) Il s'agit du premier film des FEKS, *Les Aventures d'Oktiabrina* (1924).

(2) Il s'agit de films de Lattuada (1951) ; du court métrage du mime Marceau et du moyen métrage réalisé par l'acteur Alexeï Batalov (1959).

2 Eloquence du mutisme

Chaque art a son histoire particulière, sa propre voie d'évolution. A certaines périodes, l'influence des voisins se révèle féconde, à d'autres, en revanche, il est indispensable de garder les limites de son propre terrain comme fermées au verrou et explorer en premier lieu son propre domaine...

J'ai déjà mentionné le degré de sérieux des proclamations esthétiques du début des années 20. Toutefois, sous les fanfaronnades cafouilleuses des manifestes excentriques, il y avait un postulat véritablement important pour nous. C'était l'intérêt des genres dits « inférieurs » (aujourd'hui nous dirions démocra-



G. KOZINTSEV ET L. TRAUBERG : LES AVENTURES D'OKTIABRINA (1924).

tiques). Les formulations étaient absurdes, mais la substance s'est révélée valable.

Ce sont eux, précisément, ces genres « inférieurs », qui nous ont appris que le silence peut être d'or...

FEKS (1) devint le laboratoire où, dans un original alliage de l'art de « gauche » (principalement Maïakovski et Meyerhold) et de la pratique filmique de Chaplin, Griffith, Mack Sennett, Stroheim, se formait un système du jeu de l'acteur cinématographique. Particulièrement probants sans doute, se révélèrent les goûts de l'art « de gauche » appliqués à la pantomime. Ces goûts englobaient l'emballement pour la première tournée d'une troupe de Noirs « Les Gars de Chocolat » (1926) et pour le théâtre japonais « Kabuki » (1928) — la pantomime jouait dans ces spectacles un rôle important. La haine du naturalisme journalier (je la ressens encore aujourd'hui) nous incitait à condenser les formes d'expression, à rechercher le dynamisme. L'esprit frondeur des années 20 — débordement d'imagination, amour des contrastes et des effets, mépris des barrières entre les genres (l'amour du cirque, des tréteaux, de l'affiche venait brocher sur le tout) — s'alliait au goût du géométrisme, de la précision mathématique du mouvement, de la netteté des formes : nous étions tous passés par la période de l'emballement pour Cézanne et le cubisme.

L'écran nous apprenait beaucoup : dans les films comiques régnait la fantasmagorie du burlesque, la pantomime bouffonne ; les mélodrames de Griffith contenaient quelque chose d'autre, quelque chose de très important : les héros évoluaient dans un monde réel, dans de vraies rues, au milieu de gens occupés de leurs affaires... La réalité du cadre exigeait des personnages un comportement parfaitement naturel.

Le montage des gros plans et de brèves séquences nous enseignait l'expressivité d'une émotion cachée, la force d'un mouvement à peine esquissé, l'importance d'un changement de regard, d'un geste.

En regardant l'écran, on pouvait apprendre la puissance que recélait ce mutisme. Et nous apprenions, consciencieusement. Ce n'est pas pour rien que nous nous nommions « fabrique » — ce nom n'exprimait pas seulement la passion de ces années-là pour tout ce qui était industrie, mais aussi la haine des bavardages sur « la création », « l'inspiration » et « l'art pur ». Nous, on travaillait. C'était un travail pénible et obstiné. Nos élèves commençaient par s'assimiler toutes les espèces de mouvement qui proscrivent le dilettantisme et où l'impeccable précision du travail tient la toute première place. La boxe, l'acrobatie, l'art de jongleur, la danse, ne déterminaient pas uniquement la mise en condition physique, mais encore le style de l'atelier.

Dès le début de nos expériences, nous avons cherché à transposer en danse telle situation de la vie, à enrichir d'acrobatie la pantomime, à rendre expressif le moindre de nos mouvements... Chaque leçon apportait quelque chose de nouveau. Jour après jour nous inventions nos « Mille et une nuits » ; tout devait être clair et expressif — sans paroles. Le problème consistait à explorer l'univers de la pantomime et à élargir son domaine. Bien avant l'épanouissement de l'art des mimes nous avons étudié et travaillé ces éléments de la démarche, du geste, qu'il est facile de voir aujourd'hui dans n'importe quel spectacle de pantomime.

Une bonne place était dévolue au développement de la fantaisie. Dans une pièce non chauffée, presque sans meubles, sur le tapis rouge mangé aux mites (Sergueï Guérassimov, maître de plusieurs générations de cinéastes, se rappelait avec tendresse cet héritage du marchand Elisséev) (2), se donnaient de véritables spectacles où ne jouait qu'un seul artiste, sans partenaires, sans décors ni accessoires. Iannina Jeïmo et Andreï Kostritchkine exécutaient des programmes de cirque complets. Autrement dit, ils jouaient une pantomime qui créait une totale illusion du spectacle montré — le funambule glissant sur le fil, l'écuyère galopant à cheval et sautant à travers le cerceau ; la parade sur la piste des champions de lutte.

Les sketches étaient joués dans tous leurs détails : les lutteurs de poids différents s'affrontent en compétition ; voici l'un d'eux, surpris par une prise adroite, qui vole au tapis ; un croc-en-jambe ; l'arbitre siffle ; le grand costaud fait toucher des épaules à l'autre... Et tout cela était joué par un seul artiste. Mieux que cela : parallèlement, comme dans le montage, surgissaient les spectateurs de promenoir, les supporters, les fêtards éméchés, la dame amoureuse du champion...

Le don de la pantomime chez Guérassimov (mon acteur préféré en ce temps-là) était vraiment stupéfiant. Il pouvait reconstituer entièrement un film à lui seul. Jouer tout seul un film policier : l'assassinat, l'enquête, la poursuite du criminel ; ou un comique : la bagarre avec les agents, les tartes à la crème s'aplatissant sur les visages... Tout cela était exécuté dans un silence complet et en vêtements de travail, l'uniforme de notre atelier...

L'improvisation était à la base de notre travail. A partir d'une bagatelle, d'une bêtise, surgissaient, instantanément inventés, des caractères, des situations, une action construite. N'importe quoi — un menu incident aperçu sur le chemin de l'atelier, une démarche observée, un geste, un air de musique entendu et aussitôt naissait sous nos yeux — issu de « rien » semble-t-il — un sketch plein de fantaisie, d'esprit, d'humour, harmonieusement achevé et précis dans son rythme et ses mouvements. Naissait un sketch-petit poème. Pour notre immense joie, à tous.

Il faut dire que jamais par la suite, même en travaillant avec des acteurs remarquables, jamais je n'ai éprouvé de bonheur aussi parfait qu'en travaillant avec nos élèves. Si en ce temps on m'avait proposé de tourner avec toutes les étoiles mondiales, je l'aurais refusé, préférant Jeïmo, Kouzmina, Guérassimov, Kostritchkine, Sobolevsky. Probablement cet immense amour était-il mon principal atout pédagogique (3). Car enseigner, ce n'est pas uniquement transmettre aux gens moins expérimentés sa propre expérience ; enseigner, c'est également réchauffer leur talent. Aider ses élèves par la foi que l'on a en eux. C'est une donnée suffisamment importante en pédagogie.

Nous avions encore un autre avantage : nous savions être jeunes. C'est un art moins simple qu'il n'y paraît. Et il n'est pas donné par l'âge seul. — G.K.

(Textes extraits de « bonnes feuilles » du livre de souvenirs *L'Ecran Profond*, revue *Iskousstvo Kino*, nº 6 et nº 10, 1966.)

(1) FEKS - « Fabrika ekssentritcheskogo (aktera) » - « Fabrique (de l'acteur) excentrique ».

(2) Voir « Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait », Editeurs Français Réunis, Paris, 1966.

(3) Rappelons qu'au moment de la fondation de la FEKS (1922), G. Kozintsev — le maître — avait *seize* ans.

Traduction et notes de Luda Schnitzer.

EN HAUT : « LA NOUVELLE BABYLONE ». EN BAS : « LA ROUE INFERNALE ».

Vladimir Nedobrovo : L'acteur de la FEKS

La formation de l'acteur de cinéma, les méthodes à suivre quand on joue devant la caméra : question obscure.

Pourquoi cela ? Je crois le savoir et je le dis avec ces mots d'Edgar Poe (« The Rational of Verse ») :

« *Dans un cas sur cent, le point est terriblement discuté parce qu'il est obscur ; dans les quatre-vingt-dix-neuf autres, il est obscur parce qu'il est terriblement discuté.* »

Je constate avec regret que notre question figure dans les quatre-vingt-dix-neuf cas restants.

Soucieux d'éviter tous frais supplémentaires de typographie, je ne dirai rien des courants qui se sont constitués depuis que l'on examine la question avec un surcroît d'intérêt. Mais il n'en faut pas déduire que je vais économiser la lumière électrique et demeurer assis dans une pièce obscure.

Il est important de bien examiner comment les FEKS comprennent la question.

La recherche d'un style spécifiquement cinématographique, voilà encore ce qui permet de caractériser le travail des FEKS avec l'acteur. Les FEKS ne baignent pas dans l'autosatisfaction. Mais ils sont fiers, très légitimement, de guider les acteurs dans l'apprentissage du cinéma et de ne pas faire de sorcellerie.

Dans l'une de nos fabriques, travaillant avec les acteurs, voici un metteur en scène. Peu importe son nom. C'est son habitude, quand l'acteur exécute une tâche qu'il vient de lui confier, de prendre un air pensif :

— Il manque quelque chose, voyez-vous ? Essayez de donner quelque chose en plus...

Le moment fondamental, auquel tend le travail des FEKS, est atteint lorsqu'on tire au clair ce « quelque chose qui manque » dans le travail de l'acteur sur le thème qui lui a été fourni.

L'important est de tirer au clair la façon dont l'acteur doit travailler. S'il reçoit une tâche, qu'on lui fasse savoir comment il faut l'exécuter et de quels procédés l'on dispose à cette fin.

C'est pourquoi l'entraînement est la clef de voûte du travail des FEKS.

Le travail sur un thème se divise en plusieurs étapes.

Dans la vie courante, tout processus de l'activité humaine se compose de séries de mouvements obligés. Mouvements maximums quand les extrémités du corps s'agitent en désordre. Mouvements minimums quand ils sont coordonnés de manière à tendre exclusivement au but pour l'atteindre sans retard.

Les FEKS, donnant à l'acteur une tâche thématique précise, s'efforcent d'abord de déterminer le nombre de mouvements nécessaires à l'exécution de cette tâche.

A tel plan, telle mise en place précise. Les mouvements de l'acteur dans le plan ne doivent être ni imprécis, ni désordonnés. Sans quoi, ce ne serait que bouillie dont le spectateur ne saisirait rien. Les mouvements de l'acteur dans le plan doivent être précis, économiques et expressifs.

C'est pourquoi l'on rejette, du nombre des mouvements d'abord trouvés, tout ce qui pourrait encombrer, tout ce qui pourrait dépasser le minimum indispensable à l'exécution de la tâche thématique.

Les FEKS appellent « squelette du thème » la série des mouvements indispensables.

Une fois construit le squelette des mouvements, un rythme précis est mis en place. Les mouvements de l'acteur sont d'autant plus vite perçus par le spectateur que leur force d'impression est plus grande.

Il importe néanmoins que la mise en place soit fondée sur la norme de perception du spectateur. Des mouvements trop rapides peuvent être mal perçus, tout comme des mouvements trop lents.

Le rythme des mouvements doit être déterminé en outre par le schéma du sujet dans lequel ils viennent s'intégrer. Le rythme des mouvements de l'acteur doit être justifié par la liaison réciproque des parties du sujet.

Dans le moment où il joue, l'acteur doit donner le rythme à l'aide d'une série d'impulsions nerveuses. Ces impulsions, au même titre que les mouvements, doivent donner lieu à des répétitions.

Les mouvements de l'acteur dans le plan ne doivent être ni mécanisés, ni stéréotypés. Ils doivent se distinguer des mouvements de l'homme dans la vie courante. Les mouvements de l'acteur dans le plan doivent être chargés d'émotion et expressivement façonnés.

Les FEKS au cinéma et le naturalisme au cinéma sont aux antipodes l'un de l'autre. Les FEKS cherchent à atteindre ce qui, dans les mouvements de l'acteur, ne serait pas issu de l'imitation de la vie. Les mouvements de l'acteur dans le plan doivent être corrigés par la volonté créatrice et façonnés à l'aide des mouvements de l'émotion.

L'émotion — mot suspect aujourd'hui. De nos jours, parler de l'émotion, c'est évoquer la « Rousskaïa Zolotaïa Séria », Khanjonkov et Ermolev (1).

Non ! Les fautes des pères ne doivent pas retomber sur la tête des enfants.

« LA NOUVELLE BABYLONE ». EN HAUT, AU CENTRE : A. ZARKHITSKAIA. EN BAS : V. POUDOVKINE.

Les conditions contemporaines du travail cinématographique mettent un grand nombre de moyens auxiliaires à la disposition du jeu de l'acteur. Ces moyens aident tellement l'acteur dans son travail qu'il peut lui arriver de ne dépenser qu'un minimum de forces pour tirer les effets d'une tâche thématique donnée.

Quand Véra Kholodnaïa tournait *L'Histoire d'un grand amour*, elle devait transmettre un monceau d'émotions. Pour cela, pour transmettre ces émotions, elle avait recours à une mimique abondante. Pour filmer Véra Kholodnaïa « en travail d'émotion », en usa-t-on de la pellicule ! (2).

L'Histoire d'un grand amour, à coup sûr, paraîtrait comique aujourd'hui.

Dans le travail des FEKS avec les acteurs, le montage, de même que les effets photographiques, joue un rôle important.

L'émotion est transmise non par le visage de l'acteur, mais par le choix du cadrage, de l'éclairage, d'un certain montage, par une sélection de détails spécifiques, etc.

L'émotion n'est pas donnée de façon statique. Les FEKS s'efforcent de découvrir les causes externes de ce que l'on a coutume d'appeler « émotion ». Le phénomène de l'émotion se forme à travers le heurt de ces causes externes, à travers la mise à nu du mécanisme de leurs rapports réciproques.

De là découle, en toute logique, cette exceptionnelle tranquillité dans le jeu qui est l'apanage de l'école FEKS.

En travaillant sur l'acteur, les FEKS l'entraînent aux genres de la comédie, de l'aventure policière et du mélodrame.

Le travail dans chacun de ces genres pris séparément est intéressant en ce sens qu'il favorise l'assimilation des divers procédés de jeu typiques de chacun de ces genres.

Le travail dans chacun de ces genres aide à l'assimilation :

pour la comédie — de la manipulation spécifique des objets

pour l'aventure policière — du dynamisme gestuel

pour le mélodrame — du jeu particulier sur les rythmes.

A la FEKS, sont objets annexes d'entraînement : la boxe, l'acrobatie, la danse moderne, les principes élémentaires du cinéma.

Si l'on fait de la boxe, ce n'est pas en vue d'accéder à la notoriété dans la bagarre mais afin de soumettre les mouvements à un entraînement précis.

Ainsi, dans les écoles de guerre, il ne serait pas mauvais que Capablanca donne un cours sur la théorie des échecs et que des tournois périodiques y soient introduits en guise de travaux pratiques.

L'acrobatie — offre un travail systématique tendant à ôter au comportement individuel de l'acteur tout superflu dans les mouvements, tout ce qui les encombre et les détourne de l'objectif fixé.

La danse moderne — développe chez l'acteur le sens du rythme, par un travail qui vise à le rendre toujours plus capable de mouvements et de gestes plastiquement accomplis.

L'initiation cinématographique — développe chez l'acteur un savoir général relatif au cinéma lui-même, une appréhension purement FEKS du matériau cinématographique et de son traitement.

⁂

Et le modèle, qu'en est-il ? (3)

Nous nous trouvions dans une salle du quartier Outiéssovski, où étaient provisoirement transférés les studios de la FEKS, alors dépourvue d'installations permanentes.

A l'entraînement, Kozintsev et ses acteurs. La petite Ianina Jeïmo, écuyère d'un cirque ambulant dans *S.V.D.*, travaillait l'émotion de la peur. Assise sur un divan, elle lisait un livre. On suppose que le téléphone sonne à côté d'elle. Ianina Jeïmo prend l'écouteur et le porte à son oreille. Durant la communication, tandis que parle un correspondant imaginaire, se transforment non seulement l'expression du visage de Jeïmo et la position de son corps, mais également la position des objets qu'elle manipule : le livre et l'écouteur. Tout cela se terminait par trois chutes successives : l'écouteur sur la table, le livre par terre, et Ianina Jeïmo sur le divan.

Il s'avéra que cela s'appelait : déplacer sur les objets l'accent de l'émotion.

Si j'évoque ce souvenir, ce n'est pas à des fins autobiographiques mais parce que mon sujet exige un exemple concret d'entraînement.

Selon Eisenstein, c'est dans les processus de production qu'il est possible de montrer l'homme. Les marins lavent le pont, l'ouvrier se tient auprès de son tour, le soldat de l'Armée Rouge entretient son fusil. C'est-à-dire qu'il y a mise en place à partir du matériau de production, d'où va procéder la conduite de cet homme. Ainsi assemblé, ce qui est montré des processus de production parachève la charge de l'émotion.

Selon les FEKS, l'émotion humaine — joie, peur ou détresse — peut être considérée comme un matériau, au même titre que le croiseur, l'aéro ou l'usine.

Comme je l'ai déjà dit, les FEKS ne montrent pas une émotion statique et en soi. Les FEKS dévoilent et montrent les causes externes d'après lesquelles cette émotion se manifeste. Le processus des rapports réciproques de l'homme avec des conditions externes déterminées se trouve ainsi exposé. Précisons que ces conditions n'exercent pas une influence uniforme sur les manifestations externes de l'émotion humaine, mais que cette influence varie suivant les traits caractéristiques et les qualités que possède l'individu.

Une telle appréhension et une telle présentation de l'émotion peuvent être dites matérialistes.

L'aptitude à rendre l'émotion intéressante et spécifique appartient en propre à l'acteur.

On recrute un modèle pour faire du cinéma : sa barbe bizarre ou son nez fendu le rendent remarquable. Le modèle joue de cette barbe et de ce nez. Si l'on se place à ce niveau, le recrutement du modèle peut être considéré comme opportun.

Le modèle au cinéma — exposition complète des becs-de-lièvre et des plus beaux cas de strabisme.

Mais l'affaire s'est passée de telle façon que le modèle s'est assimilé à l'inspecteur de quartier de Gogol (4) et s'est mis à prendre des rôles qui n'étaient pas à sa portée.

On avait tenté de remplacer l'acteur par le bec-de-lièvre.

Montrer l'émotion cinématographiquement : le modèle ne le peut pas.

Chez le modèle, on ne peut mettre en relief qu'un aspect de l'émotion. Le modèle ne peut travailler que dans un seul ton, une seule note, sur un seul niveau. Dans le pire des cas, le modèle, effrayé par l'atmosphère artificielle du tournage, ne peut généralement rien montrer, hormis sa barbe et ses membres ridiculement ballants. Dans le meilleur des cas, le modèle parvenant à exprimer une émotion, il faut user d'excitants particulièrement grossiers pour n'obtenir, en fin de compte, qu'une expression étroitement limitée.

Dans la vie normale, chaque émotion est accompagnée de mouvements physiologiques précis. Darwin a donné une description remarquable des symptômes physiologiques de la peur :

« Les battements du cœur s'accélèrent, le visage rougit ou se couvre au contraire d'une pâleur mortelle, respirer devient difficile, la poitrine se gonfle, les narines tremblantes se dilatent. Souvent des tremblements parcourent tout le corps. La voix change, les mâchoires se crispent et l'ensemble du système musculaire est tendu, prêt à n'importe quel acte démentiel. Le choc brutal ou la lutte avec l'ennemi se traduit alors dans les gestes. »

Le modèle ne travaillera que dans les limites assignées à l'un de ces symptômes physiologiques de l'émotion, si bien que les différents aspects de l'émotion seront rabattus sur un seul niveau.

Et c'est le type psycho-physiologique du modèle qui détermine ce niveau.

L'acteur est seul capable, une fois encore, de montrer la

haine dans ses spécifications, dans ses modes particuliers. Non comme inhérents à un type, mais telle que l'exige le thème.

Qu'est-il advenu de ces émotions dans le cinéma d'aujourd'hui ?

Pour diverses raisons — dont l'énumération nous éloignerait de notre sujet — une image banale de l'émotion s'est actuellement établie.

L'émotion, telle qu'on nous la montre, est dépourvue d'originalité. Le rire : en faisant démonstration des deux mâchoires. La peur : en se voilant des deux mains le visage. La douleur : en se tordant les mains, etc.

La banalité de ces mimiques, à la fin des fins, ne fait plus impression sur personne.

A l'uniformité du type et à la banalité des idées reçues en matière d'émotions, les FEKS opposent leur procédé habituel d'éloignement (*ostranénie*), grâce auquel les apparences se dégagent de toute automatisation.

L'émotion, chez les FEKS, peut être aiguisée selon deux systèmes :

— montrer l'émotion en recourant à des moyens neufs pour sa représentation plastique ;

— montrer l'émotion en recourant à son incidence sur les objets.

Montrer l'émotion en recourant à de nouveaux moyens d'expression plastique, c'est concentrer l'émotion sur l'un quelconque des mouvements physiologiques apparents qui, dans des conditions normales, apparaîtrait comme symptôme non de l'émotion donnée mais d'une autre tout opposée. On trouve dans *S.V.D.* une série de séquences remarquables, réalisées selon ce procédé. Dans la séquence du champ de bataille, quand Soukhanov (Sobolevski) se relève de terre, à demi-mort, il se met au garde-à-vous et rend les honneurs à quelqu'un d'invisible sur l'écran. Au moment le plus tragique de la scène où il est démasqué, Médox (Guerassimov) se met à se faire les ongles. Dans la scène du soulèvement, tandis que les conjurés font irruption chez lui, le commandant du régiment, d'abord figé sur place, réalise le danger et... se met à mâcher rapidement et à engloutir la nourriture. (5)

Pour qui cherche de nouveaux moyens de représentation en vue d'exprimer l'émotion, il est un second procédé qui consiste en un jeu exagéré sur une partie quelconque, mais unique, du corps.

Le point de vue des FEKS rejoint ici la conception du modèle selon l'école de Koulechov. L'un des éléments les plus significatifs du jeu, tel que l'entend cette école, réside dans le travail des mains. Beaucoup de scènes d'émotion, chez les modèles de Koulechov, sont exclusivement construites sur le jeu des mains. Parmi les exemples les plus brillants : ces plans du *Rayon de la Mort* où la fille du chauffeur, dans une tristesse incommensurable, se tord les mains devant le cadavre de son père ; où Sœur Edith, lors de la réception chez le père Révo, joint religieusement les mains ; où le père Révo lui-même se tourne les pouces en donnant ses ordres, puis égrène un chapelet avec une attention pensive. (6)

L'insuffisance des élèves de l'école de Koulechov tient à ce qu'elle limite ce procédé aux mains et à elles seules. Chez les FEKS, il s'étend plus loin, englobant toute la périphérie du corps. Dans le chapitre intitulé « Le Romantisme de la FEKS », j'ai déjà donné des exemples pour caractériser ce procédé.

Montrer l'émotion en recourant à son incidence sur les objets, cela signifie que l'acteur ne transmet pas l'émotion par le seul jeu de son corps. Il fait également usage des rapports qui le lient aux objets et reporte sur eux, pour mieux la transmettre, l'accent de l'émotion.

Dans *La Roue infernale* (7), le marin Chorine veut quitter sa bien-aimée. Il est inquiet. Piotr Sobolevski (8) laisse percer cette inquiétude en enlevant et en remettant sans cesse sa vareuse. Dans *S.V.D.*, le provocateur Médox, à la nouvelle du soulèvement déclenché dans la capitale, se met à battre les cartes : « Sur qui miser ? Constantin ou Nicolas ? » Les cartes désignent Nicolas et l'acteur Serge Guérassimov, pour traduire l'ivresse sauvage de Médox, fait voler les cartes aux quatre coins de la pièce. Ou encore, dans le même film, lors de la scène où Médox prétend faire venir la Vichnevskaïa (S. Maraguill) dans la maison de jeu (« Au diable les traînées ! J'aurai ici, quand je voudrai, n'importe quelle femme du monde ! »), Guérassimov traduit la vantardise de son personnage en lançant en l'air un gant qu'il rattrape avec adresse. Et lorsque Soukhanov surprend l'accord entre Médox et Veismar, Sobolevski traduit sa rage impuissante en brandissant un poignard vers le portrait ; mais le poignard n'est qu'un accessoire de théâtre et Sobolevski, dans un geste de fureur, le casse et le jette au loin.

Dans tous les films des FEKS, le travail des acteurs vise à transmettre une émotion spécifique, en variant les procédés qui découlent des systèmes exposés ci-dessus.

La méthode des FEKS ne consiste pas dans la stylisation extérieure des mouvements de l'acteur. Elle est essentiellement organisation cinématographique de ces mouvements.

Vladimir NEDOBROVO.

(Chapitre extrait de *La FEKS, Grigory Kozintsev, Léonid Trauberg*, présentation de Victor Chklovski, Moscou-Léningrad, 1928.)

---

(1) Le développement du cinéma russe avant la Révolution était principalement dû à la production des firmes de Khanjonkov, Ermoliev, Thiemann & Reinhardt (« Rousskaïa Zolotaïa Séria »). Il s'agissait d'importantes entreprises cinématographiques de type industriel, qui produisaient une grande quantité de films et qui disposaient d'un réseau de distribution particulier. Protazanov (qui travaillait le plus souvent chez Ermoliev), Evguéni Bauer (chez Khanjonkov), Gardine (chez Thiemann & Reinhardt), étaient les réalisateurs les plus fameux. Ils faisaient souvent appel aux acteurs que le théâtre avait rendus célèbres. Mais le cas de Meyerhold, invité comme réalisateur par Paul Thiemann (*Le Portrait de Dorian Gray*, « Rousskaïa Zolotaïa Séria » 1915), devait demeurer une exception.

(2) Aucun acteur de cinéma russe, pas même Mosjoukine, n'a joui d'une popularité comparable à celle de Véra Kholodnaïa, « reine de l'écran » à la veille de la Révolution. Sa gloire atteignait son zénith durant l'été 1917 et devait se prolonger au-delà de sa mort mystérieuse, survenue à Odessa en 1919. Evguéni Bauer fut le premier artisan de son succès. Elle incarnait inlassablement la femme souffrante, victime des passions et des circonstances. Ses cachets étaient, de très loin, les plus élevés de l'époque.

(3) Allusion aux théories de Koulechov. Le cinéma doit se passer des acteurs. Il n'a besoin, comme la peinture ou la sculpture, que de « modèles », d'individus fortement caractérisés et bien entraînés physiquement. Le « modèle » se contente d'exécuter, avec une précision mécanique, les mouvements prévus par le metteur en scène. Koulechov s'apprêtait alors à publier la somme de ses théories (*L'Art du Cinéma*, 1929).

(4) Allusion à un personnage épisodique du *Manteau*.

(5) *S.V.D.* (L'Union pour la Grande Cause), réalisé par Kozintsev et Trauberg en 1927, est défini par ses auteurs comme « un mélodrame romantique sur fond d'événements historiques ». Le scénario était de Youri Tynianov.

(6) *Le rayon de la Mort* : film réalisé par Koulechov en 1925, sur un scénario de Poudovkine.

(7) *La Roue infernale* : film réalisé par les FEKS en 1926. C'était, selon N. Lebedev, un « film de citations » où venaient se combiner toutes sortes de pastiches et de réminiscences : Koulechov, Vertov, Eisenstein, Griffith, les comiques et les mélodrames américains, etc.

(8) Sobolevski, tout comme Ianina Jeïmo ou Guérassimov, est un produit typique de la FEKS. On le retrouve dans la plupart des films réalisés par Kozintsev et Trauberg dans le cadre de cette école : *La Roue du Diable*, *Le Manteau*, *Le Petit Frère*, *S.V.D.*, *La Nouvelle Babylone*, et encore — en 1931 — dans *Seule*.

Traduction et notes d'Eric Schmulévitch.



« LA NOUVELLE BABYLONE » : SOPHIE MAGARILL.

Chronologie

Cette chronologie ne saurait être complète, ni par le nombre de faits mentionnés, ni par leur énoncé (le plus souvent lapidaire) : elle ne vise qu'à situer les uns par rapport aux autres (et par rapport au déroulement de l' « histoire ») divers faits ou événements pratiquement

1909

Lénine : **« Matérialisme et empiriocriticisme ».**	Les « ballets russes » à Paris.	**Février** Premier manifeste futuriste de Marinetti. Maïakovski en prison pour la deuxième fois.	15 films dont : **« La Mort d'Ivan le Terrible »** (V. Gontcharov).

1910

	Avril Manifeste de Marinetti sur la peinture. Création du mouvement cubo-futuriste russe. Premières toiles non-figuratives de Larionov et Gontcharova. Stravinsky : **« L'Oiseau de feu ».**	**Mars** Parution du **« Vivier des juges »** (V. Khlebnikov). Mort de Tolstoï.	26 films dont : **« Express-Journal »** (actualités, de périodicité irrégulière). **« Crime et châtiment »** (Gontcharov). **« La Dame de pique »** (Tchardynine).

1911

	Larionov lance le **rayonnisme.**	**Mai** Manifestes de Marinetti sur la littérature. Rencontre Maïakovski - Bourliouk.	46 films dont : **« Eugène Onéguine »** (Gontcharov). **« La Défense de Sébastopol »** (Gontcharov et Khanjonkov).

1912

Janvier Les Bolchéviks s'organisent en parti indépendant au Congrès de Prague. **Avril** Premier numéro de la « Pravda ». **Avril** Massacre des grévistes de la Lena Goldfields en Sibérie. Election de la 4e Douma.	Groupe cubo-futuriste de Moscou (Bourliouk, Kamenski, Khlebnikov). A Petersbourg : exposition « 100 ans d'art français » (avec Cézanne, Gauguin, Picasso). Matisse à Moscou. **Janvier** Gordon Craig monte **« Hamlet »** à Moscou.	**Décembre** Manifeste **« Une Gifle au goût public »**, signé par Khlebnikov, Bourliouk, Maïakovski et Kroutchenykh.	86 films dont : **« 1812 »** (Gontcharov et autres, pour la Sté Khanjonkov), et des adaptations de Tolstoï, Pouchkine, Ostrovski, Tchékhov, etc.

1913

	Décors de théâtre de Larionov, Gontcharova et autres cubo-futuristes (entre autres pour les « ballets russes »). Stravinsky : **« Le Sacre du Printemps ».** Maïakovski : **« Vladimir Maïakovski »**, tragédie, représentée au Luna-Park.	Manifeste **« Le Mot en tant que tel »** (Khlebnikov et Kroutchenykh). Maïakovski : **« Théâtre, cinéma, futurisme ».**	116 films dont : **« Histoire de la dynastie des Romanov »** (A. Ouralsky). **« La veillée de Noël »** (de V. Starévitch ; premier grand rôle de Mosjoukine). 6 films de Protazanov.

1914

17 Juillet Mobilisation générale en Russie. **19 Juillet** L'Allemagne déclare la guerre à la Russie.	Meyerhold met en scène **« L'inconnue »**, de Blok, dans des décors « constructivistes ». Tournée des futuristes à travers les villes de Russie. 2e tournée de Marinetti en Russie, mal accueillie par les futuristes.	**Automne** Fondation, autour de Jakobson, du « Cercle Linguistique de Moscou ».	34 films dont : **« Drame au cabaret futuriste no 13 »** (interprété par les membres de la société futuriste « Queue d'âne » : Larionov, Gontcharova, etc.). Adaptations de Tolstoï (**« La Sonate à Kreutzer »**), Tchékhov, Lermontov.

1915

Janvier La Douma convoquée pour quelques jours. **Printemps** Retraite de Pologne. **19 Juillet** Réunion de la Douma. **3 Septembre** Le Tsar suspend la Douma.	Manifeste de Malévitch : **« Le Suprématisme ».** Fondation du mouvement pictural du même nom.	**Mars** Première séance officielle du Cercle Linguistique de Moscou (en commun avec des poètes du groupe futuriste). Maïakovski : **« Le Nuage en pantalon ».**	Denis Kaufman prend le pseudonyme de Dziga Vertov. 66 films dont : **« Guerre et Paix »** (Tchardynine). **« Guerre et Paix »** et **« Stavroguine »** (Protazanov). **« Le Portrait de Dorian Gray »** (Meyerhold).

tous cités et explicités dans le corps de ce numéro. Rappelons que, jusqu'à 1918 le calendrier Julien était en vigueur en Russie ; les dates antérieures (notamment celles, traditionnelles, de 1917) sont ici, classiquement, conformes à ce calendrier.

1916

Lénine : « **L'impérialisme, stade suprême du capitalisme** ».
Grave crise économique.
Près d'un million de déserteurs.
1er Novembre Convocation de la Douma.
17 Décembre Assassinat de Raspoutine par des ultras.

Maïakovski : « **La Guerre et l'univers** » (poème pacifiste, interdit par la censure).
Création d'une Société de Recherches poétiques à Pétrograd (le futur OPOIAZ) sur le modèle du Cercle de Moscou. Y adhèrent : Brik, Chklovski, Eichenbaum, Jakubinski, Polivanov.

Vertov fonde le « Laboratoire de l'ouie », à Pétrograd, où il étudie la médecine.
84 films dont :
« **La Dame de pique** » (Protazanov).
« **L'Homme fort** » (Meyerhold).

1917

14 Février Grève de 300 000 travailleurs.
27 février « Révolution de Février ».
3 Mars Abdication de Nicolas II. Gouvernement provisoire.
4 Avril Les « thèses d'Avril » de Lénine.
3 Juin Premier Congrès panrusse des Soviets.
Septembre Putsch de Kornilov rejeté de Pétrograd par la garnison et les ouvriers.
25 Octobre Prise du Palais d'hiver. Fin du gouvernement provisoire.
12-14 Novembre Elections. Décrets sur la Terre et la Paix.
Décret sur la liquidation de l'analphabétisme.

Septembre Création du Proletkult.
22 Novembre Le théâtre devient un département (TEO) de l'Education Nationale.
Meyerhold monte « **La Mascarade** » de Lermontov au Théâtre impérial Alexandrinski.
Novembre Les anciens théâtres impériaux font grève contre le pouvoir soviétique.

Chklovski : « **L'Art comme procédé** ».
Cinq « intellectuels » (Blok, Altman, Ivnev, Maïakovski, Meyerhold) répondent à l'invitation du Commissaire du Peuple A. Lounatcharsky.

Moscou compte 85 salles de cinéma.
67 films, dont :
« **Le Père Serge** » (Protazanov).
« **La Russie libre** » (actualités du Comité Culturel Skobelev ; treize numéros du 5 juin au 2 octobre).
« **Le Roi de Paris** » (Bauer ; décors de Koulechov, d'après G. Ohnet).
« **Les ombres de l'amour** » (Gromov ; décors de Koulechov).
« **Lettre d'amour inachevée** » et « **Le Projet de l'Ingénieur Pright** », de Koulechov, où il « invente » le montage « à la russe ».

1918

23 Février Création de l'Armée Rouge (volontaires).
3 Mars Traité de Brest-Litovsk mettant fin à la guerre avec l'Allemagne.
7 Mars VIIe Congrès du Parti Communiste, à Moscou.
12 Mars La capitale est transférée de Pétrograd à Moscou.
9 Juin Service militaire décrété obligatoire.
5 Juillet Ve Congrès des Soviets.
10 Juillet Première constitution de la RSFSR.
29 Juillet Proclamation de la « Patrie socialiste » (début du « communisme de guerre »).

Création de l'IZO, organisme d'Etat, dépendant du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique. Le président en est le peintre Chterenberg. Y adhèrent : à Moscou, Malévitch, Tatline, Kandinski, Rodchenko ; à Pétrograd, Altman, Brik, Pounine.
Octobre Moscou est décoré par les futuristes pour le premier anniversaire de la Révolution.
Le « **Mystère-Bouffe** » de Maïakovski est monté par Meyerhold à Pétrograd, dans des décors de Malévitch

Blok : « **Les Douze** » ; « **L'Intelligentzia et la Révolution** ».
Khlebnikov : « **Perquisition de nuit** ».
Création des KOMFUT (auxquels l'OPOIAZ adhère en masse).
Asséiev, Maïakovski, Mandelstam et Pasternak sont élus membres du Cercle Linguistique de Moscou.
Décembre Fondation par Brik, Maïakovski et Pounine de « **L'Art de la Commune** » (journal de l'IZO).

4 Mars Contrôle des ouvriers sur les entreprises de cinéma.
31 films, dont :
« **Pas né pour l'argent** » (Tourkine) ; « **La demoiselle et le voyou** » (Slavinsky) ; « **Enchaînée par le film** » (Tourkine), tous trois sur des scénarios de (et avec) Maïakovski.
« **Le Signal** » (produit par le Comité Cinématographique de Moscou : premier film de Tissé comme opérateur).
« **La Cohabitation** » (produit par le Comité du Cinéma de Pétrograd, sur un scénario de Lounatcharsky).
Au Comité Central de la Cinématographie Soviétique, Tissé filme, et Vertov monte, les « **Kinonédélia** ».
Lounatcharsky prend Maïakovski comme conseiller pour l'organisation du cinéma soviétique.
Koulechov est opérateur aux armées.
Eisenstein s'engage dans l'Armée Rouge et travaille comme décorateur.
25 Août La fondation d'une école de cinéma est décidée.

1919

Blocus de la Russie. Pénurie généralisée. Réquisitions des produits agricoles. Offensives des armées blanches.
2 Mars Premier Congrès, à Moscou, de la IIIe Internationale (qui prend le nom d' « Internationale communiste » ou Komintern)

Les cafés imaginistes à Moscou (Essénine et ses amis).
26 Août Nationalisation des théâtres.

Tynianov adhère à l'OPOIAZ.

Une seule salle de cinéma à Moscou.
27 Août Nationalisation du cinéma.
1er Septembre Fondation de l'Ecole de Cinéma, dirigée par Gardine (le GIK).
Novembre Fondation de l'Institut Supérieur de Photographie à Pétrograd.
59 films, dont :
« **Kinonédélia** » (montés par Vertov ; 42 numéros).
« **Le Téméraire** » (Tourkine ; scénario de Lounatcharsky ; montage de Koulechov).
Sortie de « **Intolérance** ».

1920

21 Janvier Koltchak, « chef suprême des armées blanches », est fusillé
Juillet IIe Congrès à Moscou de l'Internationale Communiste.
Novembre Défaite de l' « Armée Wrangel » (marquant pratiquement la fin de la guerre civile).
Attaque de la Pologne Famine. Lénine élabore le plan général d'électrification.

Meyerhold est à la tête du mouvement « Octobre théâtral » ; il anime le théâtre « RSFSR 1° ».
« Inszenirovski » montés à Pétrograd : « **Mystère du Travail libéré** » ; « **Vers la Commune mondiale** » ; « **La Prise du Palais d'hiver** ».
Octobre Lettre de Lénine au Proletkult, sur l'assimilation de la culture bourgeoise.

Juillet Maïakovski : « **Au Front !** ».

10 salles de cinéma à Moscou.
1er Mai L' « Atelier Koulechov » présente une « agit-pièce » à l'école de Gardine.
32 films, dont :
« **Sur le Front rouge** » (« agit-film » de Koulechov).
« **La Faucille et le marteau** » (Gardine ; première production du Goskino).

1921

Février-mars Soulèvement des marins de Cronstadt.
15 mars Xe Congrès ; Lénine y annonce la NEP.
16 mars Accord commercial avec la Grande-Bretagne.
18 mars Traité de Riga (cession de territoires à la Pologne).
Juin IIIe Congrès de l'Internationale Communiste.
Famines dues aux mauvaises récoltes (plusieurs millions de morts).

Deuxième version du « **Mystère-Bouffe** » représentée devant le IIIe Congrès du Komintern.
Eisenstein décorateur au Proletkult pour « **Le Mexicain** » (d'après Jack London).
Automne Exposition 5 x 5 = 25 (Rodchenko et ses amis).
Novembre Meyerhold monte « **Les Aubes** » (Verhaeren)
Décembre Eisenstein décorateur pour un spectacle de Foregger

Création du groupe des « Frères Sérapion ».
Maïakovski : « **150 000 000** ».
7 août Mort de Blok.

12 films, dont :
« **Faim... faim... faim** » (Gardine et Poudovkine ; produit par le GIK ; photo de Tissé).
« **Histoire de la guerre civile** » (montage de Vertov).

1922

Staline secrétaire général du Parti Communiste.
L'U.R.S.S. remplace la RSFSR
16 avril Traité de Rapallo (traité commercial avec l'Allemagne).
XIe Congrès du P.C. (b)
Prise de pouvoir par Mussolini

Printemps Meyerhold monte « **Le Cocu magnifique** », de Crommelynck.
Eisenstein dirige l'atelier du Proletkult. Il travaille également comme décorateur avec Meyerhold et la FEKS.
« Exposition des courants de gauche », à Pétrograd (Malévitch, Tatline, Kosintsev, Youtkévitch, etc.).
« **Le nommé Jeudi** » de Chesterton, monté par Vesnine, dans des décors constructivistes.

Fondation de la RAPP
Gorki quitte la Russie pour raisons de santé.
28 juin Mort de Khlebnikov.

17 janvier Lénine : « **Que fait-on pour le cinéma ?** ».
21 mai « **Kinopravda n° 1** »
Août Premier numéro de « **Kinophot** », journal du VUFKU (Maïakovski y publie « **Kino i kino** »).
29 août Premier appel des Kinoks (« **Nous** » de Vertov).
14 films.

1923

Eté Troïka Staline-Kaménev-Zinoviev
XIIe Congrès du P.C. (b).

Mars Eisenstein monte « **Le Sage** » au Proletkult
Avril Lounatcharsky lance le slogan : « Retour à Ostrovski ».
Rodchenko dessine les inter-titres de « **Kinopravda** » n° 13

Trotsky : « **Littérature et révolution** ».
Chklovski : « **La littérature et le cinéma** ».
Eichenbaum : « **La poésie russe en 1912** ».
Bogatyrev, Chklovski, Terechkovitch : « **Chaplin** », à Berlin.

Article de Trotsky : « **Le cinéma, la vodka et l'église** » (le cinéma considéré comme un nouvel opium du peuple).
Eisenstein : « **Le montage des attractions** » ; Vertov : « **Kinoks - révolution** » (tous deux dans LEF n° 3).

	Meyerhold « artiste du peuple ». Son théâtre devient le « théâtre Meyerhold » (ou « TIM »)	Fondation du LEF (Asséiev, Brik, Chklovski, Eisenstein, Kroutchenykh, Pasternak, Tatline, Tynianov, Vertov, Tretiakov, Maïakovski, etc.).	Esther Choub et Eisenstein remontent **« Mabuse »** de Lang. 50 salles de cinéma à Moscou. 20 films, dont : **« Les petits diables rouges »** (Bliachine et Perestiani).

1924

21 janvier Mort de Lénine **Mai-juin** XIIIe Congrès. **Octobre** La France, la Grande-Bretagne et l'Italie reconnaissent de jure le gouvernement de Moscou.	Meyerhold monte **« La Forêt »** d'Ostrovski. Manifeste du groupe constructiviste.	LEF n° 5 : **« La langue de Lénine »** (numéro spécial). Manifeste de AKhRR (signé e.a. par Eisenstein et Koulechov). Maïakovski : **« Vladimir Ilitch Lénine »**.	**Eté** Tournage de **« La Grève »**. **Décembre** Création du Sovkino (Lounatcharsky fait partie du bureau). 67 films, dont : **« Humoresques »**, **« Kinoglaz »**, **« Aujourd'hui »**, **« Jouets soviétiques »** et **« Leninskaia Kinopravda »** (Vertov). **« Aelita »** (Protazanov). **« Les aventures d'Octobrine »** (Kosintsev et Trauberg). **« Les aventures de Mr. West au pays des bolchéviks »** (Koulechov).

1925

Janvier Frounzé remplace Trotsky comme Commissaire à la Guerre. Création du « Gosplan ». **Décembre** XIVe Congrès.	Meyerhold monte **« le Mandat »** (Erdmann).	Maïakovski correspondant des « Izvestia » au cours de ses voyages (U.S.A., Paris). Résolution du P.C. (b) U.S. sur la littérature (dirigée essentiellement contre les visées autoritaires des écrivains prolétariens). Gorki commence **« Klim Samguine »**.	94 films, dont : **« Le Cuirassé Potemkine »**. **« Le Rayon de la mort »** (Koulechov, scénario de Poudovkine). **« En avant, Soviet ! »** (Vertov). **« La Fièvre des échecs »** (premier film de Poudovkine-Golovnia). **« Michka contre Youdénitch »** (Kosintsev et Trauberg). **« Mariage d'ours »** (Eggert et Gardine : scénario de Lounatcharsky).

1926

La NOP (opposition gauchiste constituée autour de Trotsky, Kamenev et Zinoviev).	Fondation du Théâtre Vakhtangov. Malévitch publie (au Bauhaus) : **« Le monde de la non-représentation »**.	Eichenbaum : **« Littérature et cinéma »**. Maïakovski : tournées de conférences - déclamations contradictoires à travers la Russie et à l'étranger (Paris, Berlin, Prague). Suicide d'Essénine. Fondation du « Cercle de Prague ». Isaac Babel : **« Cavalerie rouge »**. Crise à la rédaction de LEF.	84 films, dont : **« La Roue du Diable »** et **« Le Manteau »** (Kosintsev et Trauberg, le second sur un scénario de Tynianov) **« Les fruits de l'amour »** et **« Vassia le réformateur »** (Dovjenko). **« La Mère »** (Poudovkine). **« La 6e partie du monde »** (Vertov). **« Dura Lex »** (Koulechov ; scénario de Chklovski). **« Les ailes du serf »** (Taritch ; scénario de Chklovski). **« Le traitre »** (A. Room ; scénario de Chklovski).

1927

Elaboration du Premier Plan quinquennal. XVe Congrès. Condamnation des opposants à Staline.	Meyerhold édite la revue **« Aficha TIM »** (4 numéros) **« Le Train blindé »**, de Vsevolod Ivanov, au Théâtre d'Art.	Novy LEF n° 1. Chklovski, Eichenbaum, Piotrovski, Tynianov : **« Poetika Kino »**. Maïakovski collaborateur permanent de la « Komsomolskaïa Pravda ». Il écrit des scénarios, et le poème **« Ça va »**. Pasternak : **« L'Année 1905 »**.	121 films, dont : **« Octobre »** (Eisenstein). **« Petit frère »** et **« SVD »** (Kosintsev et Trauberg ; le second, scénario de Tynianov). **« Moscou en Octobre »** et **« La Fille au carton à chapeau »** (Barnett). **« La Fin de St-Petersbourg »** (Poudovkine). **« Courrier diplomatique »** et **« Zvenigora »** (Dovjenko). **« La chute de la dynastie des Romanov »** et **« La grande route »** (Esther Choub). **« La journaliste »** (Koulechov). **« L'Amour à trois »** et **« Les aspérités de la route »** (Room ; scénarios de Chklovski).

1928

Exil de Trotsky.
Juillet Abolition des réquisitions de céréales.
31 Août L'U.R.S.S. signe le pacte Briand-Kellogg, mettant la guerre hors-la-loi

Le Corbusier réalise le Centrosoyouz.

Chklovski : « **Le Compte de Hambourg** ».
Propp : « **La morphologie du conte** ».
Ilf et Pétrov : « **12 Chaises** ».
Cholokhov commence « **Le Don paisible** ».
Retour de Gorki.

Mars Première Conférence du P.C. sur les questions de cinéma.
5 août Manifeste du cinéma sonore.
159 films, dont :
« **La Onzième Année** » (Vertov).
« **Tempête sur l'Asie** » (Poudovkine ; scénario de Brik).
« **La maison de la rue Troubnaïa** » (Barnett).
« **Dans la grande ville** » (Donskoï - premier film).
« **Dentelles** » (Youtkévitch - premier film).
« **La Fille du capitaine** » (Taritch ; scénario de Chklovski).

1929

Fin de la NEP.
Début du Premier Quinquennat. Les grands combinats (Magnitogorsk, Kouznetz). Début de la collectivisation des campagnes Liquidation des koulaks.
Staline éloigne du pouvoir les opposants de droite (Boukharine, Rykov, Tomski).

« **La Punaise** » de Maïakovski, au TIM (Musique de Chostakovitch, décors de Rodchenko.)

Chklovski : « **Théorie de la prose** ». Tynianov : « **Archaistes et novateurs** ».
Maïakovski : « **Conversation avec le camarade Lénine** ».
Campagne du RAPP contre les « compagnons de route ».

132 films dont :
« **Arsenal** » (Dovjenko).
« **L'homme à la caméra** » (Vertov).
« **Deux-Bouldi-Deux** » (Koulechov ; scénario de Brik).
« **La Nouvelle Babylone** » (Kosintsev et Trauberg).
« **La ligne générale** » (Eisenstein).
« **Le canari joyeux** » (Koulechov).
« **La voile noire** » (Youtkévitch).

1930

« **Les Bains** » de Maiakovski, au TIM.
Meyerhold à Paris (aux théâtres Pigalle et Montparnasse).

Exposition « jubilaire » de Maïakovski Il adhère au RAPP.
14 mars : il se suicide.

104 films, dont :
« **La Terre** » (Dovjenko).
« **Aujourd'hui** » (Choub)
« **Le Don paisible** » (Préobrajenskaïa et Pravov ; d'après Cholokhov).

Éléments pour une bibliographie

Il s'agit uniquement d'une bibliographie de travail : nous n'avons fait état ici, volontairement, que des textes qui nous ont été directement utiles lors de la préparation de ce numéro et que nos lecteurs peuvent, en général, se procurer assez facilement. Il va de soi que, pour être exhaustive, cette liste devrait comporter plusieurs dizaines ou centaines d'autres titres. Par ailleurs, on ne s'étonnera pas d'y voir figurer certains ouvrages en traduction : l'accès aux originaux n'a pas toujours été possible, et nous avons dû alors avoir recours à des textes déjà médiatisés (traduits, voire cités fragmentairement). Dans les cas où nous avons disposé de plusieurs éditions d'un même texte, nous indiquons toujours celle qui est la plus accessible.

En français :

1 N.P. Abramov. Dziga Vertov. Lyon, 1965.
2 B. Amengual. S.M. Eisenstein. Lyon, 1962.
3 H Arvon. L'esthétique marxiste. Paris, 1970.
4 D. Blagoï. Ecriture et Révolution. In « Tel Quel », nº 37. Paris, 1969.
5 S.M. Eisenstein. Octobre (scénario). In « L'Avant-scène ». Paris, 1967.
6 S.M. Eisenstein. Réflexions d'un cinéaste. Moscou, 1958.
7 J.P. Faye. Questionner Jakobson. In « Le récit hunique ». Paris, 1967.
8 C. Frioux. Maïakovski par lui-même. Paris, 1961.
9 V. Khlebnikov Choix de poèmes (présentation de L. Schnitzer). Paris, 1967.
10 V. Lénine. Culture et Révolution culturelle. Moscou, 1970.
11 V. Lénine. Ecrits sur l'art et la littérature. Moscou, 1970.
12 V. Maïakovski. Vers et prose. (Présenté par Elsa Triolet). Paris, 1967.
13 V. Meyerhold. Le théâtre théâtral. (Présentation Nina Gourfinkel). Paris, 1963.
14 J. Mitry. S.M. Eisenstein. Paris, 1956.
15 L. Moussinac. S.M. Eisenstein. Paris, 1964.
16 M. Pleynet. Le « Front gauche » de l'art. In « Cinéthique », nº 5. Paris, 1969.
17 V. Pozner. Entretien avec Victor Chklovski In « Les lettres françaises », décembre 1964. Paris.
18 A.M. Ripellino. Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde. Paris, 1965.
19 G. Sadoul. Actualité de Dziga Vertov. Bio-filmographie de Dziga Vertov. In « Cahiers du cinéma », nº 144-146. Paris, 1963.
20 G. Sadoul. Entretiens sur Serge Eisenstein. In « Cinéma 60 », nº 46. Paris, 1960.
21 L. et J. Schnitzer, M. Martin. Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait. Paris, 1969.
22 L. et J. Schnitzer. Vsevolod Poudovkine. Paris.
23 M. Seton. Eisenstein. Paris, 1957.
24 C. Stanislavski. La formation de l'acteur. Paris, 1963.
25 T. Todorov. Formalistes et futuristes. In « Tel Quel », nº 35. Paris, 1968.
26 T. Todorov. L'héritage méthodologique du formalisme. In « L'Homme », janvier-mars 1965. Paris.
27 T. Todorov. Note sur le langage poétique. In « Semiotica », I, 1969, 3. Paris, La Haye.
28 R. Youreniev. Eisenstein. In « Anthologie du cinéma », tome I. Paris, 1966.
29 « Change » nº 2. Paris, 1969. (Textes de et sur Eisenstein et Tynianov).
30 « Change » nº 3. Paris, 1969. (Le Cercle de Prague).
31 « Cimaise ». Numéro spécial « L'Art russe des années vingt ». Paris, 1968.
32 « Constantin Stanislavski » (ouvrage collectif). Moscou, 1963
33 « Le film muet soviétique ». Musée du cinéma, Bruxelles, 1965.
34 « Recherches Soviétiques » nº 3. Paris, 1956. (sur le cinéma soviétique).
35 Théorie de la littérature. Paris, 1965. (Recueil de textes des « formalistes »).

En russe :

36 ДЗИГА ВЕРТОВ. СТАТЬИ, ДНЕВНИКИ, ЗАМЫСЛЫ. (D. Vertov. Articles, Journaux, Projets). Moscou, 1966.
37 Е. ДОБИН. НОЗИНЦЕВ И ТРАУБЕРГ. (E. Dobin. Kosintsev et Trauberg). Moscou, 1966.
38 Б. ЗАХАВА. ДВА СОВРЕМЕННИНИ. (B. Zakhava. Deux contemporains - Vakhtangov et Meyerhold). Moscou, 1969
39 Н. ЗОРКАЯ. ПОРТРЕТЫ. (N. Zorkaïa. Portraits) Moscou, 1966.
40 А. ЛУНАЧАРСКИЙ. О КИНО. (A. Lounatcharsky. Sur le Cinéma). Moscou, 1965.
41 В. МАЙАКОВСКИЙ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. (V. Maïakovski. Œuvres choisies). 8 volumes. Moscou, 1968.
42 В. МЕЙЕРХОЛЬД. СТАТЬИ, ПИСЬМА, РЕЧИ, БЕСЕДЫ. (V. Meyerhold. Articles, lettres, discours, entretiens). 2 volumes. Moscou, 1968.
43 В. ШКЛОВСКИЙ. ЗА СОРОК ЛЕТ. (V. Chklovski. Quarante années). Moscou, 1965.
44 С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН. ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. (Eisenstein. Œuvres choisies). 6 volumes, Moscou, 5 vol. parus.
45 ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО. (Histoire du Cinéma soviétique. Ouvrage collectif). Tome I. Moscou, 1969.
46 ФИЛЬМЫ ЛВА КУЛЕШОВА. (Les films de Lev Koulechov. Ouvrage collectif). Moscou, 1966.
47 С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН. (S.M. Eisenstein. Ouvrage collectif). Moscou, 1969.

En anglais :

48 S.M. Eisenstein. Film Essays. Londres, 1963.
49 S.M. Eisenstein. Film Form. Londres, 1951.
50 S.M. Eisenstein. The Film sense. Londres, 1943.
51 Jay Leyda. Kino : A history of the Russian and Soviet film. (Histoire du film russe et soviétique). Londres, 1960.
52 Ivor Montagu. With Eisenstein in Hollywood. (Avec Eisenstein à Hollywood). Berlin, 1969.
53 Leon Trotsky. Literature and Revolution. Michigan, 1960.
54 Peter Wollen. Signs and meaning in the cinema (Signes et signification au cinéma). Londres, 1968.
55 Directors on directing. (Des metteurs en scène parlent de la mise en scène. Textes rassemblés par T. Cole et H. Krich Chinoy). Londres, 1966.

En allemand :

56 Boris Eichenbaum Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. (Essais sur la théorie et l'histoire de la littérature). Frankfurt, 1965.
57 S.M. Eisenstein. Stationen. (Stations - Ecrits autobiographiques). Berlin (DDR), 1967.
58 A. Fevralski. Meyerhold und der Film. (Meyerhold et le film). FWM, Berlin, 1963.
59 Hermann Herlinghaus. Sergei Eisenstein, Künstler der Revolution. (S. Eisenstein, artiste de la révolution). Berlin, 1960.
60 Dmitri Lichatschow. Nach dem Formalismus. (Après le formalisme). München, 1968.
61 Richard Lorenz. Proletarischer Kulturrevolution in Russland. (Révolution culturelle prolétarienne en Russie). München, 1969.
62 A.W. Lunatscharsky. Der russische Revolutionsfilm. (Le film révolutionnaire russe). Zürich, Leipzig, 1929.
63 Viktor Schklowskij. Schriften zum Film. (Ecrits sur le cinéma). Frankfurt, 1966. (Traduction d'extraits du nº 43).
64 Jurij Tynianov. Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. (Les moyens artistiques littéraires et l'évolution de la littérature - Traduction d'extraits de « Archaïstes et novateurs »). Frankfurt, 1967.
65 Dsiga Wertow. Aus den Tagebüchern. (Journal, extraits). Wien, 1967. (Traduction d'extraits du nº 36).
66 Neia Zorkaia. Tynianov und der Film. (Tynianov et le film). FWM, Berlin, 1969.
67 Der Sowjetische Film, eine Dokumentation. (Le film soviétique, documentation) Volume 1. Frankfurt, 1966.

En italien :

68 Mino Argentieri. Avanguardia e Politica culturale nell'URSS degli anni venti. (Avant-garde et politique culturelle en URSS dans les années 20). In Cinéma 60, nº 70. Rome, 1968.
69 Roman Jakobson. Decadenza del cinema ? (Décadence du cinéma ? - Traduit de « Upadekfilmu ? », paru en 1933 dans « Listy pro umeni a kritiku I », à Prague). In « Cinema e Film », nº 2, Rome, 1967.
70 Nikolaj Lebedev. Il cinema muto sovietico. (Le cinéma muet soviétique. L'original est paru à Moscou en 1947). Turin, 1962.
71 Vsevolod Mejerchol'd. Le possibilità del cinema e i difetti nel passato. (Les possibilités du cinéma et les défauts du passé). In « Cinema nuovo », nº 186. Rome, 1967.
72 Morando Morandini. Eisenstein. Milan, 1965.
73 Victor Sklovskij. Il conteggio di Amburgo. (Le Compte de Hambourg). Bari, 1969.
74 Victor Sklovskij. Majakovskij. Rome, 1967.
75 Victor Sklovskij. La mossa del cavallo. (Le Mouvement du cavalier.) Bari, 1967. Bari 1967.
76 « Cinema e Film », nº 3. Rome, 1967. (Textes de et sur Vertov et Eisenstein).

TABLE DES MATIÈRES DU N° 207 AU N° 219



La Fayette - 9, rue Buffault

Paris-9 - 878-80-50

WESTERNS

M	10 juin	LA REINE DE LA PRAIRIE d'Alan Dwan
J	11	COMANCHE STATION de Budd Boetticher
V	12	LA CHEVAUCHEE DE LA VENGEANCE de Budd Boetticher
S	13	RIVIERE SANS RETOUR d'Otto Preminger
D	14	WINCHESTER 73 d'Anthony Mann
L	15	LA LOI DE LA PRAIRIE de Robert Wise
M	16	L'OR DU HOLLANDAIS de Delmer Daves
M	17	UNE CORDE POUR TE PENDRE de Raoul Walsh
J	18	LA TRAHISON DU CAPITAINE PORTER d'André DE Toth
V	19	LA FILLE DU DESERT de Raoul Walsh
S	20	LE CAVALIER DU CREPUSCULE de Robert Webb
D	21	LES RODEURS DE LA PLAINE de Don Siegel
L	22	LA CHARGE DE LA 8e BRIGADE de Raoul Walsh
M	23	LA PRISONNIERE DU DESERT de John Ford
M	24	LES GRANDS ESPACES de William Wyler
J	25	LA BATAILLE DE LA VALLEE DU DIABLE de Ralph Nelson
V	26	L'AVENTURIER DU RIO GRANDE de Robert Parrish
S	27	L'HOMME DE L'OUEST d'Anthony Mann
D	28	LE GRAND SAM d'Henry Hathaway
L	29	LES CHASSEURS DE SCALPS de Sidney Pollak
M	30	FORT MASSACRE de Joe Newman
M	1er juil.	L'HOMME DE LA SIERRA de Sidney J. Fury
J	2	LE GRAND CHEF de George Shermann
V	3	EL PERDIDO de Robert Aldrich
S	4	JE SUIS UN AVENTURIER d'Anthony Mann
D	5	COUP DE FOUET EN RETOUR de John Sturges
L	6	LES 7 CHEMINS DU COUCHANT d'Harry Keller
M	7	PACIFIC EXPRESS de Cecil B. De Mille
M	8	LES CENT FUSILS de Tom Gries
J	9	HOMBRE de Martin Ritt
V	10	LES COMANCHEROS de Michael Curtis
S	11	LE SOUFFLE DE LA VIOLENCE de Rudolph Mate
D	12	L'HOMME DE LA PLAINE d'Anthony Mann
L	13	LE RELAIS DE L'OR MAUDIT de Roy Huggins
M	14	L'HOMME AUX COLTS D'OR d'Edward Dmytryk
M	15	L'ATTAQUE DE LA MALLE POSTE d'Henry Hathaway
J	16	LE JOUR DES APACHES de Jerry Thorpe
V	17	LE PISTOLERO DE LA RIVIERE ROUGE de Richard Thorpe
S	18	JOHNNY GUITARE de Nicholas Ray
D	19	COUP DE FEU DANS LA SIERRA de Sam Peckinpach
L	20	LE CAVALIER DE LA MORT d'André De Toth
M	21	FORTY GUNS de Samuel Fuller
M	22	LE GRAND PASSAGE de King Vidor
J	23	LA VALLEE DE LA POUDRE de George Marshall
V	24	LA DERNIERE CHASSE de Richard Brooks
S	25	LE TRESOR DU PENDU de John Sturges
D	26	LES DEUX CAVALIERS de John Ford
L	27	LIBRE COMME LE VENT de Robert Parrish
M	28	L'HOMME DE NULLE PART de Delmer Daves
M	29	MAJOR DUNDEE de Sam Peckinpah
J	30	L'AIGLE SOLITAIRE de Delmer Daves
V	31	BANDIDO CABALLERO de Richard Fleischer
S	1er août	LE JUGEMENT DES FLECHES de Samuel Fuller
D	2	BRAVADOS d'Henry King
L	3	VIOLENCE AU KANSAS de Melvyn Frank
M	4	A L'OUEST DU MONTANA de Burt Kennedy

Ecrivez, téléphonez ou passez à la salle pour obtenir le programme détaillé.

LISTE DES ENTRETIENS PARUS DU N° 207 AU N° 219

LES CAHIERS PUBLIERONT

TEXTES

S.M. Eisenstein : Ecrits

« Honeymoon » de Leo McCarey (collectif)

Métaphore contrôlée, métaphore incontrôlable par P. Bonitzer

Le détour par le direct (3) par J.-L. Comolli

Fonction critique par J. Narboni

Critique de cinéma et « marxisme » analogique (collectif)

Idéologie de la technique (collectif)

Travail, lecture et jouissance par S. Daney et J.-P. Oudart

Hani Susumu et le « cinéma de poésie » par J. Aumont

Fonction de l'illustration par S. Pierre

NUMEROS SPECIAUX

Jean Rouch

Cinéma Japonais

Jean-Luc Godard

Cinéma français

F.W. Murnau

Liste des films sortis

du 4 mars a

11 films français

Borsalino Film de Jacques Deray, avec Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Michel Bouquet, Catherine Rouvel, Françoise Christophe, Corinne Marchand, Julien Guiomar, Nicole Calfan, Daniel Ivernel, Denis Berry, Mario David, Mireille Darc.

Le Champignon Film en noir de Marc Simenon, avec Mylène Demongeot, Jean-Claude Bouillon, Alida Valli, Philippe Monnet.

Ces messieurs de la gâchette Film de Raoul André, avec Francis Blanche, Michel Serrault, Jean Poiret, Darry Cowl, Annie Cordy.

Les Choses de la vie Film de Claude Sautet, avec Michel Piccoli, Romy Schneider, Léa Massari, Gérard Lartigau, Jean Bouise.

Masquant sans cesse la manipulation idéologique qui l'amène au vérisme à tout prix, au trop-plein des détails qui font tellement vrai, le film de Claude Sautet joue d'un unique ressort : On aime la vie = on a peur de la mort. Aussi le leitmotiv de l'accident, que rien, en dehors d'une volonté d'esbrouffe, ne rendait nécessaire, ne produit-il pas une dimension tragique : c'est tout juste s'il la bricole, et se donne malgré lui à lire dans sa transparence : de rendre encore plus attachant ce qui déjà en rajoute du côté de l'émotion facile, de l'intimité toc et de la tendresse racoleuse, le tout accumulé fébrilement, par une sorte d'obsession du « coulé », du vivant tangible, mais aussi par horreur du vide, conceptuel ou autre, qui pourtant s'étale dans le titre du film lui-même : les « choses » de la « vie ». Titre admirable au regard de ce qu'il intitule : qu'on songe à tout ce dont ses termes sont connotés : ces choses « qui font que la vie vaut d'être vécue » (bande-annonce), comment les désigner autrement que comme représentations petites-bourgeoises qui, par moments, se donnent l'alibi plutôt faible d'un vague progressisme. *Les Choses de la vie* est le *Z* de la tendresse.

Le plus remarquable cependant, c'est que, à la différence des films véristes-intimistes du même genre, ce film ait remporté un vif succès, tant public que critique. De l'effet de reconnaissance idéologique qui l'a permis, on peut pointer trois causes. D'une part, il s'agit d'un film d'une « ingénuité » séduisante, et apparemment à complet contre-courant d'une certaine mode actuelle (sexe, violence). Ce côté « propre » qui fit en partie le succès de *Ma nuit chez Maud* également, Sautet essaie de l'étendre à tous les éléments de son film : pastel des tonalités, modestie du ton, joliesse des caractères (quitte à l'obtenir grâce aux pires astuces scénariques : cf., à la fin, la lettre déchirée).

D'autre part, c'est la première fois qu'un film montre d'aussi près un accident de la route, sujet qui traumatise énormément les Français. Le procès d'identification sur le futur accidenté est donc immédiat.

Enfin, le film, aussi bien que sa bande-annonce, ou les thèmes de sa publicité, insiste sur une opposition : les « petites choses » (quotidiennes, banales, dérisoires, donc touchantes) contre l'Art (hautain, froid, impersonnel, bref inhumain). Or, tout en optant pour les « petites choses vraies », le film tente en même temps de les insérer, à travers l'accident et la mort omniprésents, dans un tragique qui en exacerberait l'immédiateté sensible, l'exemplaire banalité. En somme, la virtuosité au service de la Vie, à la plus grande satisfaction du spectateur lassé des « tarabiscotages godardiens » (du « talent gaspillé ») et qui, bien à tort, se croit du côté du « sensible » à la Truffaut. — P. By.

P.S. Notons qu'une fois encore les critiques français se sont laissés massivement « piéger » par l'opération *intimidation/séduction* dont sont coutumiers MM. Rissient et Tavernier, attachés de presse, sur la fonction desquels (et fonction sur laquelle) nous reviendrons bientôt. Quant à « Positif » (voir l'introduction à leur entretien avec Sautet), rassurons-les : nous n'aimions guère les précédents films de Sautet, nous détestons celui-ci (N.D.L.R.)

Claude et Greta Film de Max Pecas, avec Astrid Frank, Nicole Debonne, Yves Vincent, Frederick Sakiss.

Dossier Prostitution Film de Jean-Claude Roy, d'après le roman de Dominique Dallayrac.

Hoa-Binh Film de Raoul Coutard, avec Phi Lan, Huynh Cazenas, Xuan Ha, Le Quynh.

Représentatif du type de film qui se voudrait humaniste, « pacifiste » et tout, mais qui s'en remet à la Providence pour trouver la solution qui satisfera tout le monde et qui, en attendant la colombe magique, renvoie ce tout le monde à ses *occupations*. Bien sûr, le film est antiaméricain, non pas, comme on s'en doute, de par un choix politique, mais de par cette attitude (ou ce réflexe) caractéristique des anciens occupants qui consiste à soudain bien aimer l'occupé quand de nouveaux occupants surviennent (Coutard balance lui-même avec mépris un journal américain dans un plan, et c'est fou ce qu'il aime les marchés, les enfants, les ruelles, les ports, les cartes postales mystifiantes). De la même façon, le « pacifisme » du film n'est rien d'autre que la déploration (qui évite toute réflexion) de la guerre que font les autres, suite logique de l'appui qu'on apportait à cette guerre quand on la faisait soi-même. Finalement, la seule chose à mettre à « l'actif » du film est la première séquence, révélant un réel savoir-faire militaire (ce qui n'a pas échappé à l'autre « pacifiste » baroudeur du cinéma français Schoendorffer) et convenant tout de même mieux à Coutard que le côté « dimanches de Saigon ». Doit-on parler encore, sinon pour s'en écœurer, des réactions de la presse « objective » et de l'attribution du Prix... Jean Vigo. On croit rêver. — D.A.

Marie et le curé (C.M.) Film en noir de Diourka Medvedzki, avec Bernadette Lafont et J.-P. Castelli.

Les films de Diourka Medvedzki frappent par un ton unique, obtenu semble-t-il par un travail de soustraction systématique (et, au demeurant, de film en film — *Marie, Jeanne et la moto, Paul* — assez monotone) : trois mots par séquence, un geste par plan, immobilité alternant avec des « déchaînements crispés » (si l'on peut dire), dénuement maximum du contenu de l'image, narration volontairement puérile ; le laconisme de l'ensemble paraît résulter d'une espèce de crampe, qui n'est pas sans provoquer le malaise.

Une telle « écriture » a ses modèles, plastiques et narratifs (car, semblable en cela à ceux de Borowczyk, les films de D.M. sont fondés sur une dialectique particulière de l'image et du récit) : le tracé enfantin certes, mais aussi « l'art brut » et le cinéma de Méliès, et à travers cette double référence (la première à peu près explicite dans *Marie et le curé*, par exemple : le dessin de Marie par le curé dans la séquence de la baignoire), l'art sacré primitif, qui définit le style narratif de D.M. : développement métonymique d'une série de figures ou de gestes discontinus (comme serait peinte, de gauche à droite sur la surface de la toile, l'histoire d'un saint).

Le choix de ces références « archaïques », comme celui des thèmes, intègre les films de D.M. à une tradition, c'est-à-dire un code et une idéologie. Idéologie qui pointe, en particulier dans *Marie*, dans la dérision dont est frappée, à tous les sens du mot, la *matière* du récit. Dérision aucunement critique, faut-il le préciser, mais dont le caractère « ascétique » semble vouloir tendre vers, ou désigner, quelque pureté.

On ne saurait donc trop souligner l'idéalisme et la dette chrétienne de D.M. (bien que « La Croix »

ait vu dans *Marie* un pamphlet anticlérical, à cause du référent historique — le curé d'Uruffe — du film et de son violent érotisme), en ajoutant toutefois qu'il est un des rares — avec Borowczyk déjà cité — à opérer un travail « scientifique » sur l'image filmique, c'est-à-dire à mesurer avec exactitude quelle « vérité » (ou fausseté) on peut en attendre. — P. B.

La Mort trouble Film de Claude d'Anna, avec Aly Ben Ayed, Sylvia Celine, Ursule Pauly, Sophie Vaillant, Abdallah Chahed.
Nous y reviendrons dans un prochain article consacré à la psychose « contestataire » d'un certain cinéma français actuel et à sa frénésie panique de « révolution » (aussitôt annulée qu'amorcée, et justement parce que s'en tenant à cette amorce, le plus souvent lamentablement mouillée). Contentons-nous d'indiquer ce film comme l'un des plus récents et révélateurs exemples de « marchandise » pseudo-transgressive (sexe et lutte de classes sur le mode arrabalien) qu'une bourgeoisie ravie de se faire titiller sans danger ait été amenée à consacrer, pour l'*avoir reconnue* comme son parfait produit. Exemplaire, à ce titre, est l'appui apporté par Robbe-Grillet, mais hélas, révélateur aussi celui d'Ado Kyrou, perpétuant jusqu'à l'épuisement le mythe des « fantasmes » créateurs et de l' « imaginaire » délirant et souverain, tenu de ne rendre de comptes à personne. A noter aussi chez l'auteur la très savante dichotomie entre des déclarations intransigeantes de marxisme-léninisme (que « Cinéthique » accueille en toute bonne foi, et le magazine de luxe à fesses « Zoom » avec une habileté tactique certaine), et une pratique accouchant d'un produit déjà parfaitement accordé au lot des godemichés dominants. — J. N.

Pièges (M.M.) Film en noir de Jacques Baratier, nadette Lafont, Bulle Ogier, Arrabal.

Pourquoi l'Amérique ? Film de montage en noir de Frédéric Rossif.
De tous les films de montage ratés, celui-ci est le premier dont on ne puisse pas se dire, comme on fait d'habitude pour se consoler : « Au moins, on a vu de beaux documents ». A la rigueur peut-on dire qu'on les a entr'aperçus, dans la mesure où le montage rapide, les accélérés ou les tirages négatifs nous en ont laissé le bref loisir. Pour le reste, disons l' « idéologie » de la chose, on réalise très vite que rien n'est là (toges du KKK, Sacco, Gangsters, Chicago ou Vanzetti) que pour les raisons les plus superficiellement racoleuses. Mais c'est aussi par là que le film, déjà, date, car aujourd'hui, même le pire journaliste à sensation prend plus de précautions que Rossif pour faire passer sa salade. — M. D.

10 films américains

Airport (Airport) Film de George Seaton, avec Burt Lencaster, Dean Martin, Jean Seberg, Jacqueline Bisset, George Kennedy, Helen Hayes, Van Heflin, Maureen Stapleton.

Carmen Baby (Carmen, Baby) Film de Radley Metzger, avec Uta Levka, Claude Ringer, Carl Mohner

The File of the Golden Goose (Le Gang de l'oiseau d'or) Film de Sam Wanamaker, avec Yul Brynner, Charles Gray, Edward Woodward, John Barrie.

Goodbye Mr. Chips (Goodbye Mr. Chips) Film en 70 mm de Herbert Ross, avec Peter O'Toole, Petula Clark, Michael Redgrave, George Baker, Sian Phillips.

The Horse in the Gray Flannel Suit (Le Cheval aux sabots d'or) Film de Norman Tokar, avec Dean Jones, Diane Baker, Lloyd Bochner, Fred Clark

The Looking Glass War (Le Miroir aux espions) Film de Frank Pierson, avec Christopher Jones, Pia Degermark, Ralph Richardson, Paul Rogers.

Marooned (Les Naufragés de l'espace) Film de John Sturges, avec Gregory Peck, Richard Crenna, David Jannsen, Lee Grant, Nancy Kovack, Mariette Hartley.

Medium Cool (Objectif : Vérité) Film de Haskell Wexler, avec Robert Forster, Verna Bloom, Peter Bonerz, Marianna Hill, Harold Blankenship.
Le film relève de deux ou trois tableaux différents qu'il tente de superposer. D'abord, il s'insère dans le mythe du « grand reporter » dont le regard (perçant), la plume (alerte), le cœur (ému) et la caméra (tout à la fois innocente et omnisciente) sont les plus sûrs et les plus impartiaux (l' « objectivité ! ») des instruments de connaissance. L'astuce de Wexler va être de jouer ici, à la fois de la spontanéité du direct et de l'organisation de la fiction, pas assez pour que ça devienne révélateur de quoi que ce soit, mais suffisamment pour que son film dépasse, soit les numéros « techniques » de Leacock et Pennebaker, soit les historiettes de Labro et de Coutard, dont il n'a pas par ailleurs la totale naïveté. En outre, Wexler, qui fut opérateur de *America America* et qui sait son Kazan par cœur, se sert assez adroitement d'un certain nombre de « béquilles » empruntées à Kazan, à qui il pique carrément certains thèmes (pigeons et toits de *Sur les quais*), ou dont il s'inspire pour choisir et diriger les acteurs (notamment la mère). Mais il n'est guère qu'une scène où tous ces principes finissent par se conjuguer pour donner un minimum de résultat : celle des Noirs, qui débouche sur un petit début d'analyse concrète de la situation.
Encore que, là non plus, nous ne sortions jamais de cet esprit radical américain dont l'engagement, pour sincère qu'il soit, masque toujours un narcissisme effréné, donc une extrême complaisance. L'autre représentant de cet esprit serait Norman Mailer (et « Les Armées de la nuit », en ce sens, seraient un super *Medium Cool*), à cette différence près que Mailer a su souvent, et très consciemment dans ses films (et, parfois, sa vie politique) transformer ledit narcissisme en numéro de cirque. A partir de là, paradoxalement, peut s'élaborer une réflexion de type indirectement politique sur une certaine forme d'impuissance américaine dont Kramer, par ailleurs, nous offrirait, sur un autre versant, l'analyse directement politique. Mais ceci est un autre domaine sur lequel nous reviendrons. — M. D.

The Reivers (Reivers) Film de Mark Rydell, avec Steve McQueen, Sharon Farrell, Rupert Cross, Mitch Vogel.

Topaz (L'Etau) Film de Alfred Hitchcock, avec Frederick Stafford, Dany Robin, John Forsythe, Claude Jade, Michel Subor, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Per-Axel Arosenius, Edmond Ryan, Karin Dor, John Vernon. Voir critique dans un prochain numéro.
Des multiples interprétations qu'a suscitées *L'Etau* (et dont on dirait qu'elles tentent toutes d'expliquer in extremis la déception que cause le film ou en tout cas la faiblesse du scénario), on retiendra un commun dénominateur : la part belle qui y est faite à l'analyse des intentions comme à la particularité de la « situation » de l'auteur (âge, nationalité). Si l'on peut récuser d'emblée le mysticisme qui tend à valoriser à tout prix les derniers films des grands auteurs (en ne lisant chaque image qu'à travers un parti pris, tout à fait injustifié, de totalisation), on s'interrogera avec beaucoup plus d'intérêt sur une autre thèse qui a le mérite de questionner au contraire ce qui dans *L'Etau* est parfaitement unique dans l'œuvre : le projet idéologique (projet unique en ce sens qu'il implique un travail explicite, un asservissement de la fiction à ses propres fins, ce qui n'était le cas qu'en appa-

rence lorsque Hitchcock traitait du nazisme, où le *détour* de la fiction s'avérait très vite l'essentiel du propos). Voir donc dans *L'Etau* un film autobiographique où Hitchcock parlerait du choix décisif qu'il fut amené à faire — les Etats-Unis (et tout ce que cela implique) contre l'Europe (lieu de la mauvaise conscience) et contre le communisme — rendrait donc parfaitement compte du fait que la fiction n'y devient jamais véritablement autonome, et que rien, ou presque rien, ne peut donc troubler le consensus idéologique qui en résulte.

Ceci entraîne une erreur particulièrement lourde de conséquences, si l'on admet que c'est exclusivement au travers de la métaphore que s'est exprimé, jusqu'à maintenant, ce cinéma, pour désigner la Menace innommée, abstraite, autour de laquelle toute l'œuvre est centrée. Que cette menace se trouve soudain montrée du doigt, localisée sur un terrain précis, et c'est tout le travail métaphorique hitchcockien qui se trouve empêché (son glissement vers un discours du désir).

Il n'est pour s'en convaincre que de rapprocher l'attitude de F. Stafford de celle du héros hitchcockien classique, face à cette même menace. Chez le personnage classique, le discours, c'est-à-dire le perpétuel mensonge qui en tient lieu, est avant tout un refuge et une arme : face au danger que figure le monde extérieur, et qui tend à lui refuser toutes formes de jouissance, la parole représente le seul recours : tentant désespérément grâce à elle d'établir un rapport ludique avec le réel, de faire entrer le réel dans le jeu de son désir, c'est-à-dire de retrouver sur une autre scène une jouissance tout à coup menacée. Mais la possibilité de ce travail métaphorique de recouvrement disparaît complètement de *L'Etau* : comme si l'enjeu politique sans cesse mis en avant inhibait le discours du héros et venait se substituer dans le film à l'instance du désir (par exemple dans la scène où Stafford explique minutieusement à sa maîtresse le fonctionnement des armes secrètes et dont l'œuvre entière ne saurait fournir un autre exemple, tant ce discours éradique toute ouverture possible vers le symbolique et toute possible érogénéisation ; cf. aussi les scènes documentaires insérées dans la séquence de Cuba, dont la fonction est identique).

De là peut-être, peut-on comprendre ce mouvement centrifuge par lequel l'action se trouve sans cesse, dans *L'Etau*, déléguée de Stafford vers d'autres agents : comme si Hitchcock, en investissant momentanément de la fonction de sujet des personnages secondaires, privés — comme tous les véritables héros hitchcockiens — d'une conscience réelle (non simulée) (la fille du diplomate communiste, le mulâtre, la Cubaine, Dany Robin, Piccoli, et Noiret surtout, aux mensonges exemplairement hitchcockiens), tentait de retrouver le seul terrain sur lequel il œuvra jamais et que lui obstruait pourtant définitivement l'encombrante « conscience politique » de son héros. — P.K.

9 films italiens

Alerte à la drogue Film de Nino Zanchin et M. Tazi, avec Katrin Schaake, Luigi Pistilli.

Buckaroo (Buckaroo ne pardonne pas) Film d'Adelchi Bianchi, avec Dean Reed, Monica Brugger, Livio Lorenzon.

Dillinger è morto (Dillinger est mort) Film de Marco Ferreri, avec Michel Piccoli, Anita Pallenberg, Annie Girardot. Voir « Cahiers » n°s 208, p. 11, 209, p. 12, 213, p. 15 et 217.

Il dito nella piaga (Deux salopards en enfer) Film de T. Ricci, avec Klaus Kinsky, George Hilton.

Los Machos (Los Machos) Film de Giovanni Fago, avec Paul Stevens, Paul Muller, Claudie Lange.

Panzer division (Panzer Division) Film de Luciano Merino, avec Stan Cooper, Erna Schurer, Guy Madison.

Quanto costa morire (Les Colts brillent au soleil) Film de Sergio Merolle, avec Raymond Pellegrin, Mireille Grannelli, John Ireland.

Zorro a la Corte d'Inghilterra (Zorro au service de la Reine) Film de F. Montemurro, avec Spyros Focas, Carol Wells.

Summit (Un corps... une nuit) Film de Giorgio Bontempi, avec Mireille Darc, Gian Maria Volonté, Olga Georges-Picot.

1 film allemand

Justine (Les Infortunes de la vertu) Film de Jess Franco, avec Romina Power, Silva Koscina, Jack Palance, Howard Vernon, Akim Tamiroff.

Ou les malheurs de Sade, à qui décidément le cinéma ne rend pas justice (ou Justine). Les textes sadiens sont pourtant — n'est-ce pas ? — des scénarios dont l'extrême clarté et précision ne nécessite aucun talent particulier de mise en scène, mais qu'on les applique à la lettre. Même mutilés à l'extrême, limités aux seules scènes non-censurables (à supposer qu'il en existe, bien sûr, mais il en existe certainement), ils garderaient une beauté certaine.

Or, le minable et honteux bien nommé Jésus Franco trouve le moyen, avec une distribution prestigieuse (Mercedes MacCambridge, Jack Palance, Akim Tamiroff) non seulement de retrancher, mais d'ajouter et de renverser systématiquement même les discours des personnages, jusqu'au point où il ne reste qu'une gelée rose-bonbon du récit initial, en un sens plus perverse et plus écœurante que toutes les fantaisies du Marquis — mais dans *l'autre* sens, hélas ! — P. B.

1 film argentin

La Caida (La Chute) Film de Leopoldo Torre-Nilsson, avec Elsa Daniel, Lidia Lamaison, et « Pinky ».

1 film canadien

Tendre et sensuelle Valérie Film de Denis Héroux, avec Danielle Ouimet, Michel Paje, Yvan Ducharme.

1 film mexicain

Jeux Olympiques Mexico Film documentaire d'Alberto Isaac. Commentaire dit par Léon Zitrone.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Michel Delahaye, Pascal Kané et Jean Narboni.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

Les « Pink Floyd »
dans « Amougies Free and Pop », de Jérome Laperrousaz et Jean-Noël Roy,
distribué par Capital-Film, 57 bis rue de Babylone,
Paris 7ᵉ

RUSSIE ANNÉES VINGT (I)

Dziga Vertov : Textes et Manifestes

Georges Sadoul : Sur Vertov

S. M. Eisenstein : Sur la question d'une approche matérialiste de la forme

Viatcheslav Ivanov : Eisenstein et la linguistique structurale moderne

Youri Tynianov : Des fondements du cinéma

Boris Eichenbaum : Problèmes de la ciné-stylistique

Vélimir Khlebnikov : Déclaration

Vladimir Maïakovski : Comment allez-vous ?

Lev Koulechov : Entretien

Vladimir Nedobrovo : L'acteur de la FEKS

Grigory Kozintsev : Textes